metis seçkileri

WALTER BENJAMIN



SON BAKIŞTA AŞK

Yayına Hazırlayan: Nurdan Gürbilek

METİS YAYINLARI

METİS YAYINLARI Başmusahip Sokak 3/2, Cağaloğlu/istanbul

Son Bakışta Aşk Walter Benjamin'den Seçme Yazılar Metis Seçkileri - 6

 Birinci Basım: Şubat 1993

Kapak ve Grafik Tasarım: Semih Sökmen
Dizgi: Metis Yayınları
Film: Doruk Grafik
Basım: Yaylacık Matbaası
ISBN 975-342-010-2

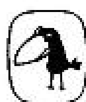
KAYNAKLAR

Bu kitapta yer alan yazıların ilk yayımlandıkları tarih, özgün adları ve içinde bulundukları Almanca kaynaklar şunlardır: "Tarih Kavramı Üzerine", "Über den Begriff der Geschichte“ (1940'ta tamamlanıp ilk kez 1950'de yayımlandı), *Illuminationen,*, Suhrkamp, Frankfurt, 1977. Aynı metnin çok az değişik bir başka biçimi için: "Geschichtsphilosophische Thesen", “Tarih Felsefesi Üzerine Tezler", *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*, Suhrkamp, 1981; “Tek Yönlü Yol", "Einbahnstraße“ (1924-28 arasında yazılmış yazılardan oluşuyor, ilk yayım tarihi 1928; seçkimizde metnin tümü değil, ondan yapılmış bir seçme yer alıyor), *Gesammelte Schriften*, IV. I, Suhrkamp, 1980; "Hikâye Anlatıcısı", “Der Erzähler" (ilk kez 1936'da *Orient und Okzident* dergisinde yayımlandı), *Illuminationen* içinde, "Proust imgesi", "Zum Bilde Prousts" (ilk kez 1929'da *Literarische Welt* dergisinde yayımlandı), *Illuminationen* içinde; "Baudeiaire'de Bazı Motifler Üzerine", "Über einige Motive bei Baudelaire“ (ilk kez 1939'da Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün dergisi *Zeitschrift für Sozialforschunçfda* yayımlanan yazı, "Baudelaire'de İkinci imparatorluk Dönemi Parisi“, “On dokuzuncu Yüzyılın Başkenti Paris" gibi yazılar, birçok tamamlanmamış not ve alıntıyla birlikte *Passagenwerk'*i [Pasajlar Yapıtı] oluşturur), *Illuminationen* içinde; “Gerçeküstücülük; Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı", “Der Sürrealismus: Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz" (ilk kez 1929'da *Literarische Weifte* yayımlandı), *Über Literatur* içinde, Suhrkamp, 1970; "Kendi Başına Dil ve insan Dili Üzerine”, “Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen" (1916'da yazılıp ilk kez 1955'te *Schriften'*de yayımlandı), *Gesammelte Schriften*, IV, Suhrkamp, 1980.

SON BAKIŞTA AŞK

Walter Benjamin'den Seçme Yazılar

Yayına Hazırlayan:
Nurdan Gürbilek



METİS YAYINLARI



Paris, 1937

Çeviri Seçkide yer alan yazılardan "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine" Ahmet Doğukan; "Kendi Başına Dil ve İnsan Dili Üzerine" Haluk Barışcan; "Tarih Kavramı Üzerine", "Hikâye Anlatıcısı" ve "Gerçeküstücülük" Nurdan Gürbilek-Sabir Yücesoy ortak çalışmasıyla Türkçe'ye çevrildi. "Proust İmgesi" Orhan Koçak, "Tek Yönlü Yol" İskender Savaşır tarafından çevrildi, Sabir Yücesoy tarafından gözden geçirildi.



W. Benjamin, Paris, Bibliothéque Nationale'de

SUNUŞ

WALTER BENJAMIN

1892-1940

I. BENJAMIN VE ARKADAŞLARI

Benjamin yazılarını iki savaş arasında yazdı. Tam iki savaş arasında: İlk önemli yazısı "Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin” (Friedrich Hölderlin'den İki Şiir)[1] 1914-15 kışında, I. Dünya Savaşı başladıktan hemen sonra; son yazısı "Über den Begriff der Geschichte" (Tarih Kavramı Üzerine)[2] II. Dünya Savaşı sırasında yazılmıştı. İlki I. Dünya Savaşı başladıktan bir hafta sonra on dokuz yaşında intihar eden arkadaşı şair Fritz Heinle'nin ölümünün ardından, sonuncusu gene bir ölümden, bu kez kendi intiharından kısa bir süre önce Eylül 1940'ta.

İki savaş, iki ölüm. Benjamin yazılarını arada kalan yirmi beş yıllık dönemde yazdı. Yazılarını, bu iki ölümün kuşattığı söylenebilir. Birinde bir sınıra çarpar geri döner düşünce. İkincisinde sınırda kalır — gerçek bir sınırda: Gestapo'dan kaçarken Fransa-İspanya sınırında intihar edecektir Benjamin.



Benjamin I. Dünya Savaşı öncesinde, eğitimde reform yapılması gerektiğini savunan Gustav Wyneken'in önderi olduğu radikal bir gençlik hareketi içindedir. Politik bir hareket değildir bu: Bireyin yaşantısının geleneksel otoriteden önce geldiğini savunan, eğitim sisteminin iyileştirilmesini hedefleyen, herşeyden önce bir tinsel kurtuluşu amaçlayan bir çevredir. Üyelerinin çoğu varlıklı ailelerin çocuklarıdır. Benjamin ilk yazılarını; Wyneken'in fikirleri etrafında bir araya gelen Freie Studentenschaft (Özgür

Öğrenciler) örgütünün dergisi *Der Anfang* için yazar. 1914'te de grubun Berlin başkanlığına getirilir.

O yıllarda Freiburg ve Berlin'de felsefe öğrenimi görmektedir. Çeşitli etkilere açıktır: Savaş öncesinde Alman üniversitelerinde itibar gören Yeni Kantçılık'tan o da etkilenmiştir. Kierkegaard'ı, Nietzsche'yi okumaktadır. O yıllarda birçok sanatçıyı çevresinde toplayan şair Stefan George'nin, ayrıca Romantiklerin —Schlegel'in, Novalis'in, Hölderlin'in— etkisindedir.

Benjamin bu dönemde, burjuva toplumuna karşı organik bir cemaat fikrine yakındır; önderliğe, kahramanlığa, dostluğa, ruhsal dayanışmaya önem vermektedir. Meslek ideolojisine karşı yaratıcılık ruhunu, aile kurumuna karşı Eros'u savunmaktadır. Tinsellik —hiçbir çıkarın, kendi dışında hiçbir şeyin aracı olmayan bir tinsellik— işte insanı özgürleştiren, yücelten tek yaşantı budur. Geleneğe, otoriteye ve kurumlara karşı, üniversiteye ve aileye karşı kusursuz bir ahlaki seçim, bir özgürlük imkânı var gibidir o yıllarda. Henüz ahlak tek başına yeterli olabilmekte, henüz felsefe kendi dışına gönderme yapmadan kendisini meşrulaştırabilmektedir.

1914'ün sonunda savaş patlak verecek. Yalnızca üniversite profesörleri değil, Wyneken de ulusal çıkar adına savaşı destekleyecek, düşünce devletin çıkarlarına bir kez daha feda edilecek. Özgür Öğrenciler'den Heinle ve sevgilisi Rika Selighsohn savaşın başlamasından bir hafta sonra, savaş karşısındaki tek özgürlüklerini kullanacak, birlikte intihar edecekler. İşte Benjamin "Friedrich Hölderlin'den İki Şiir"i bu dönemde, arkadaşının intiharından hemen sonra kaleme alır. Tin'in özerkliğine, ahlakın kendine yeterliliğine inanan düşünce ilk sınırıyla karşılaşmış, ilk kırılmaya uğramıştır. Ama yeni bir ahlak çıkmaz buradan: Şairin payına düşen hayata stoacı bir teslimiyettir; yürekliliğin özü budur, diye savunacaktır Benjamin "Hölderlin" yazısında.

Benjamin sınırı görür, geri çekilir; öğrenci hareketinden kopar. Yıllar sonra *Berliner Chronik*'te (Berlin Günlüğü) bundan söz edecektir: "O zamanlar burjuva aydın toplantıları bugüne oranla çok daha sık olurdu, çünkü henüz sınırlarının farkında değildiler. Önce devleti yıkmadan —ki devlet kötü okulları, kötü aileleri gerektirir— hiç kimsenin okulunu ya da babaevini iyileştiremeyeceğini anlamamız epey zaman alacaktı. Gene de, bu sınırları hissediyorduk: Karşı çıktığımız insanlardan aslında hiç de farklı düşünmeyen ana babalarımızın bize cömertçe açtığı salonlarda yaptığımız tartışmalarda en gençlerimiz evde karşılaştıkları zulümden söz edince,

yaşça daha büyük olan bizlerin bir an olsun garsonlardan kurtulamadığımız bira salonlarındaki edebiyat gecelerinde, kız arkadaşlarımızı kapısını kilitleme özgürlüğümüzün olmadığı dayalı döşeli odalarda kabul etmeye zorlandığımızda, eğlence yerlerinin patronları ve kapıcılarıyla, akrabalarımız ve velilerimizle ilişkilerimizde hep farkındaydık bu sınırların. Nihayet 8 Ağustos 1914'ten sonra, ölen çifte en yakın olanlarımız, onlar gömülene kadar birbirinden ayrılmak istemediğinde, Stuttgart Meydanı'ndaki şaibeli bir istasyon otelinden başka gidecek yer bulamayınca, utanç içinde farkettik bu sınırları. Mezarlık bile, şehrin yüreklerimizi dolduran herşeye karşı koyduğu sınırları gösteriyordu: Birlikte ölüme giden çifti aynı mezarlığa gömmek mümkün olamamıştı. Ama o günler, bende çok sonraları ortaya çıkacak bir uyanışı olgunlaştırmış, şunu anlamamı sağlamıştı: Daha iyi bir düzen için verilen mücadeleden Berlin şehri de yara almadan kurtulamayacak."[3]

Daha iyi bir düzen için verilen mücadeleden ben de yara almadan kurtulamayacağım... Bunu belki daha sonra farkedecek; Tin'in kurtuluşu için, kusursuz bir ahlaka ulaşmak için toplandıkları evin işçi mahallelerinden ne kadar kesin bir sınırla ayrılmış olduğunu fark ettiğinde. *Berlin Günlüğü'*nden anlıyoruz gene: "Berlin'de hiç sokakta yatmadım. Günbatımını ve tan vaktini gördüm, ama ikisi arasında kendime hep gidecek bir yer buldum. Yalnızca yoksulluk ya da kötülüğün, şehri kendilerine karanlıktan gün ağarana kadar dolaşılacak bir manzaraya dönüştürdüğü insanlar, ancak onlar şehrin benden esirgenmiş bilgisine sahip. Benim her zaman gidebileceğim bir yer vardı..."[4]

Kurumlara, geleneğe, otoriteye karşı Tin'i savunarak başlar. Savaşla, bir arkadaşın ölümüyle, bir sınıra gelip dayanır düşünce. İlk önemli yazı, bu sınırda yazılır. Savaş, *Geist* ülküsü etrafında bir araya gelmiş, özgürlüğün Tin'in kurtuluşundan geçtiğine inanan gençleri dört bir yana dağıtır: Çoğu cephede ölecek, ilerde Nazilerce savaş kahramanları olarak alkışlanacaklar. Kimisi siyonist olacak —çoğu, Yahudi ailelerin çocuklarıdır. Bazıları komünistlerin safında yer alacak.

Benjamin üçüncü grupta yer alıyor. Ama henüz değil. 1915'te Wyneken'den kopmakla yetinecek; Münih, Bern ve Berlin'de felsefe öğrenimini sürdürecek. Savaştan hemen sonra komünist harekete katılan birçok Alman aydınından farklı olarak, komünizm henüz onun için bir seçenek değil. 1920'lerin ortalarına kadar da olmayacak.



Bir de, düşüncenin karşılaşacağı son sınır var.

Benjamin bu kez Paris'tedir. Naziler iktidara gelince 1933'te Berlin'i terk etmek zorunda kalmıştır. 1930'ların ikinci yarısı boyunca, New York'taki Sosyal Araştırmalar Enstitüsü'nün yöneticileri Adorno ve Horkheimer'in çağrılarını, Avrupa'da hâlâ savunulacak şeyler olduğu düşüncesiyle geri çevirmiştir. Savaş patlak verince üç ay Nevers'de enterne edilir. Paris'teki evi Gestapo tarafından basılınca, gönülsüz de olsa çareyi Amerika'ya gitmekte bulur. Horkheimer'in yardımıyla ABD' ye giriş vizesi alır. 26 Eylül 1940'ta bir mülteci grubuyla birlikte İspanya'ya geçmeye çalıştığı sırada sınır kapatılır. Gestapo'ya teslim edilme korkusuyla o gece intihar eder, sabah midesinin yıkanmasını reddeder. Sınır ertesi gün açılır, birlikte yola çıktığı mülteciler sınırı geçerler. Benjamin İspanya sınırına, Port Bou'ya gömülür.

Bundan birkaç ay önce tamamladığı "Tarih Kavramı Üzerine"de şöyle yazıyor: "Bu âna kadar hep galip gelenler, bugün hükmedenlerin altta kalanları çiğneyerek ilerlediği zafer alayında yerlerini alırlar. Her zamanki gibi ganimetler de alayla birlikte taşınır. Kültürel zenginlik denir bunlara. Ama tarihsel maddeci zafer alayını temkinli bakışlarla uzaktan izler. Çünkü bu kültürel zenginlikler, hiç istisnasız, dehşet duygusuna kapılmadan düşünülemeyecek bir kökene sahiptir. Varlıklarını sadece onları yaratan büyük dehaların çabalarına değil, aynı zamanda o çağda yaşamış nice adı sanı bilinmeyen insanın katlandığı külfetlere de borçludurlar. Hiçbir kültür ürünü yoktur ki, aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmasın. Ve kültür ürününün kendisi gibi, elden ele aktarılma süreci de nasibini alır bu barbarlıktan. Bu yüzden tarihsel maddeci, kendini bundan olabildiğince uzak tutar. Kendine biçtiği görev, tarihin havını tersine taramaktır."[5]

Özgür Öğrenciler'den komünizme, Tin'in kurtuluşunu amaçlayan bir radikalizmden tarihsel maddeciliğe, kültürün özerkliğinden kültürel ürünlerin ancak dehşet duygusuyla düşünülebileceği inancına: Kısaca ahlaktan politikaya; toptan bir kurtuluş olmaksızın, devletin kendisi yıkılmaksızın kültürün de kurtulamayacağı düşüncesine... En açık "Tarih Kavramı Üzerine”de dile getirdiği bir inanç: İnsanlık kurtulmadıkça, ezilenler ezenlerden intikam almadıkça, kültür de bir barbarlık belgesi

olmaktan kurtulamayacaktır. 1934'te Paris'te yaptığı "Üretici Olarak Yazar" adlı konuşmasının son cümlesinde, kendi geçmişiyle hesaplaşır gibi: "Devrimci mücadele kapitalizmle Tin arasında değil, kapitalizmle proletarya arasındadır."[6]



Benjamin'in düşüncesindeki evrimi —ya da savrulmayı diyelim— daha genel bir deneyimin parçası olarak görmek mümkün.

I. Dünya Savaşı'ndan hemen sonra işçi hareketine katılan, Marksist olan ya da komünizme umut bağlayan Alman aydınlarının sayısı oldukça çoktu. Bunda, yüzyıl başında aydınların konumunda meydana gelen değişikliğin payı büyük. Aydınlar, Almanya'nın hızla sanayileşmesinde, herşeyden önce kendi varlıklarına, önceki yüzyılda bir kültürel zümre olarak kazandıkları ayrıcalıklara, kültürün kendisine yönelik bir tehdit görmüşlerdi. Eski itibarlarını zihinsel faaliyetin, estetik değerlerin, ahlaki ilkelerin, kısacası kültürün değerli olmasına, bu değerin niteliksel olarak tanımlanmasına borçluydular. Kültürün alınıp satılabilen bir metaya, bir değişim değerine, bir niceliğe dönüşmesi ise aydınların eski itibarını kaybetmesi demekti. Nitekim üniversiteler hızla eski nüfuzlarını, kültürel merkez olma özelliklerini yitiriyordu. On dokuzuncu yüzyılın başından beri köklü bir modernizm düşmanlığının, romantik bir kapitalizm karşıtlığının yaşandığı Almanya'da, aydınların modern işbölümüne, makineleşmeye, sanayileşmeye karşı Kültür'ü savunmaları neredeyse içgüdüsel bir tepki olarak görülebilir. Birçoğu için Kültür ruhtu, özgürlüktü, sanattı; kapitalizme karşıydılar çünkü kapitalizm İngiliz-Fransız medeniyetinin Alman kültürünü, burjuva toplumunun Alman cemaatini yok etmesi anlamına geliyordu.

"Alman kültürü"nden Almanlığa da gidilebilir, kültüre de. Burada da sınırı savaş çizecek. Alman aydınlarının birçoğu milliyetçilikte karar kılacak; savaşı, Alman kültürünün İngiliz-Fransız medeniyetine karşı mücadelesi olarak haklı görecekler. Ama hepsi değil: Savaş öncesinde Max Weber etrafında toplanan Heidelberg Çevresi'ne bağlı aydınlardan savaşa karşı çıkanlar olacak. Bunlardan biri *Prinzip Hoffnung*'un (1954-59, Umut

İlkesi) yazarı ütopyacı filozof Ernst Bloch, bir diğeri geleceğin Macar Sovyet Cumhuriyeti kültür ve eğitim komiseri György Lukács.

Savaş öncesinde her ikisi de Georg Simmel'in öğrencisi olmuştur. Bloch 1921'de, 1525'te bastırılan köylü ayaklanmasının önderi Thomas Münzer üzerine *Thomas Münzer als Theologe der Revolution*'u (Devrim İlahiyatçısı Olarak Thomas Münzer) yayımlayacak, Lukács 1923'te *Geschichte und Klassenbewusstsein*'ı (Tarih ve Sınıf Bilinci). Bloch Hıristiyanlığın "yeraltı" akımlarını, heretikleri, plebyen ütopyaları inceleyecek, Lukács proletaryaya kurtarıcı bir rol atfedecek: "İşçinin kaderi tüm toplumun kaderidir." Her ikisi de işçi hareketinde, insanlığın savaştan ve kapitalizmden kurtuluşunun yegâne imkânını görecek.

Her ikisi de Benjamin'den yedi yaş büyük. Her ikisi de Benjamin'in politikaya yönelmesinde belirleyici olacak. Bloch'un *Geist der Utopie*'si (1918, Ütopya Ruhu) ile Lukács'ın *Tarih ve Sınıf Bilinci* 1920'lerde Benjamin'i Marksizm'e ulaştıran kaynaklar olacak.



Lukács savaştan çok önce 1907'de yazdığı, *Die Seele und Formen*'de (Ruh ve Biçimler) yer alan "Romantik Hayat Felsefesi Üzerine" adlı denemesinde, "Almanya için kültüre giden tek bir yol vardı," der, "içsel yol; tinin devrimiyle varılan yol; hiç kimse bunun dışında gerçek bir devrimi tahayyül edemiyordu."[7]

Böyle bir devrimi tahayyül edebilmek için, on yıl beklemeleri gerekiyordu. Ama Alman aydınlarının —ya da düşüncesine Alman geleneğinin yön verdiği Lukács gibi bir Macar aydınının— Rus Devrimi'ne umut bağlaması da gene "içsel" yoldan, bir tinsel devrim beklentisiyle olacaktı. Bloch, 1974'te kendisiyle yapılan bir söyleşide, kendisinin ve Lukâcs'ın Rus Devrimi'nden duydukları coşkunun herşeyden önce ahlaki bir seçimden kaynaklandığını söyler. Devrimde "Tolstoy ve Dostoyevski'nin tinsel dünyası"nı bulduklarından, devrimin bir "tinsel aristokrasi" yaratacağına duydukları inançtan söz eder: Rus Devrimi başlangıçta onlar için, işçi sınıfının kurtuluşu olduğu kadar, hatta ondan da önce Batı akılcılığının inkârıdır; yeni bir maneviyatın, yeni bir ahlakın habercisidir. Alman ruhu Rus Devrimi'nde, kendi içinde bulunduğu çıkmazdan kurtulma

yolunu bulmuş gibidir. Bloch'un yıllar sonra vurguladığı da budur: "Devrim Fransa'da patlak verseydi, Lukács üzerinde aynı etkiyi yapmazdı; yalnızca zihinsel bir olay olurdu bu. Oysa Rusya bir gönül meselesiydi."[8]

Ne var ki romantizmden Bolşevizm'e, ahlaktan politikaya yönelişin kendisi de başlangıçta bir ahlaki tereddütü, bir etik hesaplaşmayı gerektirmiş olmalı. Bu en açık ifadesini, politikayla en dolaysız ilişkiyi kuran Lukács'ın yazılarında bulur. Lukács'ın 1918'te Bolşeviklere katılmadan birkaç ay önce kaleme aldığı yazı "Bir Ahlaki Sorun Olarak Bolşevizm"dir. Bolşeviklere katıldıktan sonra yazdığı ilk yazı da "Taktik ve Etik" başlığını taşır. *Tarih* ve *Sınıf Bilinci'*ne 1967'de yazdığı önsözde de, o yıllarda ahlakla politika arasında bölünmüş olduğundan söz eder: "Faust yüreğinde iki ruh taşıyabiliyorsa, neden kendisini bir dünya krizinin tam ortasında bir sınıftan diğerine geçerken bulan normal bir insan çatışan düşünsel eğilimleri içinde barındıramasın? Hatırladığım kadarıyla o yıllarda düşüncelerim, Marksizm ve politik aktivizmi benimsemek ile zamanla daha da yoğunlaşan tümüyle idealist ahlaki kaygılar arasında gidip geliyordu."[9] 1923 tarihli *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nde bile işçi mücadelesiyle ahlak arasında bir sentez çabası görülür: "Sınıf bilinci, proletaryanın etiğidir."

Benjamin, Alman Komünist Partisi'ne girmeyi düşünecek, ama hiçbir zaman bu kararı vermeyecek; politikayla ilişkisi hep mesafeli, dolaylı kalacak. Bu yüzden de bu çelişkiyi hiçbir zaman Lukács kadar sert, onun kadar yoğun yaşamayacak. Buna rağmen, belki de bu yüzden bu çelişki bütün ömrüne, bütün yazılarına yayılacak. Birkaç örnek vermek mümkün:

1916'da Kitabı Mukaddes'ten, Tekvin'in ilk bölümünden yola çıkarak yazdığı "Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen" (Kendi Başına Dil ve İnsan Dili Üzerine) adlı yazısında Benjamin, "söz"ün her türlü araçsal kullanımına karşı çıkar: Yaratılan herşeyin bir özü, bir dili vardır, ama yalnızca insan adlandırıcıdır, bu yüzden de şeyler kendilerini insan dilinde iletirler. Ama İlk Günah'la birlikte Tanrı kelamının dolaysızlığı bozulmuş, ad kendi dışında bir şeyi iletmenin aracı olmuş, insanın dille ilişkisi Cennet'teki dolaysızlığını kaybetmiştir. Doğanın dilsiz kalışıdır bu; çünkü insan dili şeylerin, eşyanın diliyle bağını koparmıştır. Artık adlandırmakla kalmaz, aynı zamanda yargılar, iyi ve kötünün bilgisini de içerir. Dil ile nesnesi arasındaki dolaysızlık kaybolduğunda, işte o zaman dil "boş laf'ın kölesi olur: "Babil Kulesi'nin planı ve onu izleyen dilsel karışıklık işte bu kölelikle, şeylere bu sırt çevirişle ortaya çıkmıştır."[10]

Yazı savaş sırasında yazılmıştır; "söz"ün savaşı meşrulaştırmanın aracına dönüştüğü bir dönemde. Benjamin ise dilin, kendi dışındaki bir şeyi iletmenin aracı olduğu takdirde hakikatten uzaklaşacağına inanır. Bu uzaklaşma, kuşkusuz politik dil için de geçerlidir. Benjamin dilin araçsallaşması ile düşüncenin kendi dışına açılması arasındaki bu çelişkiyi hiçbir zaman çözemeyecektir, ama yazılarına zamanla bir gerilimin sızdığı görülür. 1920-21 arasında yazdığı "Zur Kritik der Gewalt"te (Şiddet Eleştirisi) devrimci bir dönemin politik taleplerine kayıtsız kalamadığı görülür. Politik sorunlar üzerinde, şiddet sorunu üzerinde ilk kez doğrudan düşünmeye başlamıştır. Bu yıllarda, düşüncesinin mistik ucu karşılığını anarşizmde bulur. Georges Sorel'in etkisini taşıyan bu yazıda Benjamin, yasa koyucu ya da yasa koruyucu şiddetle yıkıcı şiddeti birbirinden ayırır. Düşüncesi bir kez daha kırılır, saflığı bir kez daha bozulur, kurmaya çalıştığı sistem bir kez daha yırtılır: Yasayı koruyan şiddete son verebilmek için saf, dolaysız bir şiddet gereklidir, diye yazar burada.

Bu sorun üzerinde düşünmeye hep devam edecek; ahlakla politika, devrimin yıkıcı ve kurucu yanları yazılarında çatışmayı sürdürecek. 1929'da yazdığı "Der Sürrealismus: Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz"de (Gerçeküstücülük: Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı) "anarşist başkaldırı" ile "devrim disiplini", radikal bir özgürlük deneyimiyle devrim deneyimi arasındaki gerilimi tartışırken gene bu soruna gelip çatacak: "Devrim koşulları nerede? Zihniyetin değişmesinde mi, yoksa dış koşullardaki değişikliklerde mi? Politikanın ahlakla ilişkisini belirleyen, geçiştirilemeyecek temel soru budur. Komünistlerin bu soruya cevabının gittikçe daha yakınına geldi gerçeküstücülük. Bu da baştan sona kötümserlik demek."[11]

Öldüğü yıl yazdığı "Tarih Kavramı Üzerine"de de tinsel kurtuluş idealiyle konuşmasını sürdürür: "Marx'dan feyz almış tarihçinin her zaman göz önünde tuttuğu sınıf mücadelesi, kaba ve maddi şeyler için yapılan bir mücadeledir. Bunlar olmadan incelmiş ve manevi şeyler de olamaz. Yine de sınıf mücadelesinde bu değerler, galibin payına düşen bir ganimet gibi çıkmaz ortaya. Umut, cesaret, mizah, kurnazlık ve azimkârlıkta hayat bulurlar. Geçmişin derinliklerine uzanır etkileri: Hâkim olanın her zaferini yeni baştan sorgularlar. Çiçeklerin yüzlerini güneşe dönmesi gibi, geçmiş de gizemli bir güneş tutkusunun verdiği şevkle, tarihin ufkunda yükselen

güneşe uzanmak için çabalar. Tarihsel maddeci, bu göze görünmez dönüşümün farkında olmalıdır."[12]

Benjamin, yazmaya Hölderlin'le başlamıştı. 1919'da Bern Üniversitesi'ne sunduğu doktora tezi Alman romantizmi üzerineydi: "Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik" (Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı). Frankfurt Üniversitesi tarafından reddedilen tezi *Ursprung des deutschen Trauerspiels*'de (Alman Trauerspiel'inin Kökeni) bir bakıma romantizmle bir hesaplaşma niteliğindedir. Ama ne Hölderlin ne de romantizm Benjamin için yalnızca bir akademik araştırma konusundan ibarettir. Çok sonraları *Berlin Günlüğü*'nde bu yılları hatırlarken, yalnızca tinsel bir kurtuluşun ne kadar imkânsız olduğunu yazacak, "yalnızca okullarını iyileştirmek, yatılı öğrencilerin ana babalarının insafsızlığını sarsmak ve orada Hölderlin ve George'nin sözlerine yer açmakla yetinirken, şehrin kendisini olduğu gibi bırakabileceklerine inandıkları" o yılları şu sözlerle anacak: "İnsanların koşullarına el atmadan tavırlarını değiştirmeye yönelik son ve kahramanca bir çabaydı. Yenilmeye mahkûm olduğunu bilmiyorduk, ama bu bilginin kararını değiştireceği bir kişi bile yoktu aramızda."[13]

Ahlak ve politika. Ruh ve madde. Özne ve nesne. Kültür ve sosyalizm: Alman aydınlarının yüzyıl başında kendilerini içinde buldukları olağanüstü hal, bu ikili kavramlar aracılığıyla dile getirdikleri ikilemleri yoğun biçimde yaşamalarına yol açmıştı. Bir yandan, kendilerini meşru kıldıkları herşeyin —öznenin, ahlakın, kültürün— sınırlarını açık biçimde görmelerine, bir yandan da kendi dışlarıyla —işçi hareketiyle, sosyalizmle, politikayla— uzlaşma aramalarına neden olmuştu.

I. Dünya Savaşı sırasında Alman milliyetçiliğini, Alman kültürünü savunmakta en ısrarlı olan Thomas Mann'ın bile 1920'de yazdığı "Kültür ve Sosyalizm" adlı denemesi bu uzlaşma isteğini yansıtır. "Tutucu kültür anlayışıyla devrimci toplumsal fikirler arasında, Eski Yunan'la Moskova arasında bir birlik ve anlaşmanın" zorunluluğundan söz eder Mann: "Almanya'daki durumun iyileşmesi, Almanya'nın kendini yeniden keşfetmesi mümkün değil — Karl Marx, Friedrich Hölderlin'i okumadıkça."[14]

Benjamin önermeyi tersine çevirmiş gibidir: İnsanlığın kendini yeniden keşfetmesi mümkün değil — Hölderlin, Marx'ı okumadıkça...



Lukács, Bloch, Benjamin... Üçü de Yahudiydi. Benjamin 1912'de, Yahudiliği bir "kişisel deneyim" olarak tanımlayan Martin Buber yanlısı arkadaşı Ludwig Strauss'a yazdığı bir mektupta şöyle der: "Gerçekten iki yönümüz varsa —Yahudi ve Alman isek— şimdiye kadar bütün coşkumuz ve kabullerimiz Almanlığa yönelmişti. Üretimimizde ve hayatımızda Yahudi yanımız belki de yalnızca yabancı (daha kötüsü duygusal) bir Yahudi esintisinden ibaretti. Hiçbir birey, hatta hiçbir sanatçı bu ikili ruhu nasıl dengeleyeceğini bilmiyor. Ama bunu keşfedeceğiz."[15]

Weimer Almanyası'nda devrimci aydınlar içinde Yahudilerin sayısı oldukça çoktu. Istvan Deak bunu, Yahudi aydınların "Yahudi sorununun işadamı olmakla, sanatçı olmakla ya da akademik kariyerle çözülemeyeceğini, Yahudi düşmanlığının ortadan kalkması için Weimer Almanyası'nın çok ciddi değişiklikler geçirmesi gerektiğini" farketmiş olmalarına bağlar.[16] Ama Frankfurt Okulu'nun çoğu üyesi —gene varlıklı Yahudi ailelerden gelen Adorno, Horkheimer, Felix Weil, Franz Neumann, Friedrich Pollock gibi aydınlar— bu eğilimin dışındadır. Onlar için Yahudilik sorunu "kapağı kapanmış bir kitap"tır.[17] Siyonizme uzak durmakla kalmazlar, birçoğu Yahudi sorununun önemini de reddeder. Weil, Yahudilerin Alman toplumuna asimilasyonunun zaten tamamlandığını, Weimer Almanyası'nda artık ayrımcılıktan söz edilemeyeceğini savunur. Neumann "Alman halkının halkların en az anti-semitik olanı" olduğunu iddia eder. Martin Jay'in de söylediği gibi, etnik sorun Frankfurt Okulu'nu oluşturan Yahudi aydınların radikalleşmesinde, sosyalizme umut bağlamalarında neredeyse hiç rol oynamaz. Tersine, Yahudiliği aşma istekleri bir körlüğe götürür çoğunu; yaklaşmakta olan Yahudi düşmanlığının ne büyük bir kitle desteği sağlayacağını göremezler.[18]

Benjamin içinse her zaman bir "ikili ruh" söz konusu olmuştur. Gerçi bu "ikili ruh"u dengelemenin yolunu bulduğunu söylemek zor. Bir yandan Yahudi olarak kalmak isteyen, diğer yandan Yahudiliklerini ortaya koymaktan kaçınan, asimile olmuş burjuva ailelerden gelen birçok Yahudi-Alman aydını gibi Benjamin için de Yahudi sorunu herşeyden önce etik bir sorundu. Martin Buber'in Yahudiliği kişisel bir deneyim, bir hayat felsefesi olarak tanımlaması ona yabancıydı. Savaş öncesinde ve sonrasında Alman

Yahudi aydınları için önemli bir kültürel ve politik seçenek olan siyonizme de uzaktı. Mektuplarından, Yahudiliğin milliyetçilikle örtüştüğü ya da bir politik programa dönüştüğü tasarılara kuşkuyla yaklaştığı anlaşılıyor. Strauss'a yazdığı mektupta bunu açıkça belirtmiş: "Siyonizmi politikamın öğesi yapamam, çünkü politika ehveni şer demektir, onda fikir yoktur, yalnızca parti vardır."

1915'te, Benjamin'in düşüncesinin sonraki gelişiminde önemli etkisi olacak bir arkadaş girer devreye: Gerhard Scholem.[19] Yahudi düşüncesinin esoterik yönleriyle ilgilenen, İbranice yazan Scholem Benjamin'e Yahudi düşüncesiyle farklı bir bağ kurulabileceğini gösterir; onun Yahudi mistisizmini ve Kabala'yı önemsemesinde etkili olur. Scholem 1922'de, Yahudiliğin Avrupa'da bir geleceği olmayacağına karar vererek Filistin'e göç eder. 1925'te Kudüs'te açılan İbrani Üniversitesi'nde din tarihi profesörlüğüne getirilir, Benjamin'i de oraya çağırır. Filistin'e gitmek hayatı boyunca Benjamin'in kafasını meşgul edecektir, ama gitme kararını bir türlü veremez. Herşeyden önce İbranice öğrenmesi gerekmektedir. Ama kararsızlığının daha temel nedenleri de vardır. Hannah Arendt yalnızca Benjamin'de değil Kafka ve Karl Kraus gibi Yahudi yazarlarda da gördüğü bu kararsızlığı şöyle açıklar: "... bu adamlar Yahudi halkının ya da Yahudiliğin saflarına 'geri dönmek' istemiyorlardı, zaten bunu isteyemezlerdi. İlerlemeye ve Yahudi düşmanlığının kendiliğinden ortadan kalkacağına inandıkları ya da çok fazla 'asimile' oldukları ve Yahudi mirasına yabancılaştıkları için değil, bütün gelenek ve kültürler kadar bütün 'aidiyet'ler de onlar için aynı ölçüde sorgulanabilir olduğu için. Siyonistlerin önerdiği Yahudi cemaatine 'dönüş'te onlara ters gelen buydu. Hepsi Kafka'nın bir zamanlar Yahudi olmaya dair söylediği şu sözleri söyleyebilirdi: '... Halkım benim, tabii bir halkım varsa...' "[20]

Benjamin'i 1920'lerde Marksizme yakınlaştıran da böyle bir "devrimci nihilizm"di. Marksizm Benjamin için her türlü konformizmin, ilerleme ve reform fikrinin bittiği yerde başlıyordu. Hem geçmiş tarihle, hem de iyimser ve ilerlemeci gelecek beklentileriyle olan sınırı çiziyordu: Devrim, tarihin sonucu değil, tarihin sonu olacaktı. Bu devrim kavramında, aslen kötümser olan bu ütopik tarih anlayışında Marksizm kadar etkili olan bir başka düşünce akımından daha söz etmek gerekiyor: Yahudi Mesihçiliği.

Savaş öncesinde ve sonrasında Yahudi aydınlarının yalnızca ilahiyata değil kültür, estetik, felsefe ve politikaya yaklaşımlarında önemli izler

bırakan Mesihçilik, varolan dünyanın tümüyle reddine dayanan, ancak bu dünyanın yıkıntısı üzerine kurulabilecek bir gelecekte umut gören, bir başka deyişle umudu kıyamet gününe erteleyen bir gelecek görüşüydü. Kurtuluş, tarihin sonucu ya da hedefi değildi; tarihle kesin bir kopuşu içeriyordu. Bugünden geleceğe, sürgünden özgürlüğe ancak bir sıçramayla, tarihin sona ermesiyle geçilebileceği varsayımına dayanıyordu. Bu da Mesihçiliği hem Aydınlanmacı görüşlerden, hem de kısmi ve tedrici çözümler öneren politik projelerden —ilerleme, evrim ve reform fikrinden, sosyal demokrasiden, liberalizm ve siyonizmden— ayırıyordu. Bu yönüyle de Mesihçilik Benjamin'e bir yandan devrimi kavramsallaştırmasını sağlayacak dili vermiş, bir yandan da "ikili ruh"unun —Yahudi ve Alman olmanın— barışmasının değilse de bir arada varolabilmesinin yolunu açmıştı: Avrupa kültürünün krizini bir Yahudi radikalizmiyle, Yahudi sorununu da Avrupa kültürünün radikal bir eleştirisiyle yeniden tanımlama imkânı sağlamıştı.

Devrimci Marksizm ve komünist hareket, modern Batı uygarlığının kendisini sorguladığı, kapitalizmin doğurduğu çelişkilere kısmi çözümler öneren iyimser politikaları dışladığı ölçüde Mesihçilikle örtüşebildi. Benjamin ise Mesihçilikle Marksizmin, Yahudilikle Almanlığın —bu gergin uçların— bir araya gelmesinden bir kurtuluş politikasına değilse de bir kurtuluş felsefesine ulaşabilmeyi ummuştu. En azından, Mesihçilik sayesinde devrimi kavramsallaştıran bir felsefi dil yaratabildi. "Tarih Kavramı Üzerine”nin ilk tezinde, tarihsel maddeciliğin "daima kazanacağı"na duyduğu inancı dile getirir; "yeter ki," der, "bugün besbelli şekilsiz bir cüceye dönmüş, zaten gözden uzak durması gereken teolojiyi hizmetine alsın." "Tarih Kavramı Üzerine"nin tamamı, politik bir dildense teolojik bir dille yazılmıştır. Yüzü geçmişe dönük bir tarih anlayışı, bu nihilist ve kötümser tarih görüşü burada bir ütopyacılıkla, bir Mesih beklentisiyle örtüşür: "Zamanın nelere gebe olduğunu keşfetmeye çalışan kâhinler, onu ne homojen ne de boş bir şey olarak görürlerdi. Bunu akılda tutan kişi, hatırlama ânında geçmiş zamanla kurulan ilişkinin de tıpkı böyle bir yaşantı olacağını anlayabilir belki. Yahudilere kehanetin yasaklandığı bilinir. Buna karşılık, Tora ve dualar onlara hatırlamayı öğretir. Kâhinlerden bilgi umanların kapıldığı gelecek büyüsü onlar için bozulmuştur. Ama bu, geleceği Yahudiler için homojen ve boş bir zaman haline getirmez. Çünkü onlar için zamanın her saniyesi, Mesih'in açıp girebileceği dar bir kapıdır."[21]



Hölderlin Marx'ı okumadıkça... Benjamin'in romantizmden Marksizme, tinsel devrim idealinden tarihsel maddeciliğe giden yolunu böyle özetlemiştik. Ama yanlış anlaşılmasın: Benjamin 1920'lerin ortalarında komünizme yakınlaştıysa da, Marx'ı ancak 1930'ların sonlarına doğru okumaya başlar. *Kapitali* 1938 gibi geç bir tarihte, Brecht'i ziyaret amacıyla Danimarka'ya yaptığı yolculuk sırasında okur. Scholem'in aktardığına göre, aynı yıl Scholem Benjamin'i Paris'te ziyaret ettiğinde, *Onsekiz Brumaire* Benjamin'in okuyacağı kitaplar listesinde —listelere düşkündür, hem okuduğu hem okuyacağı kitapları numaralar— 1649. sıradadır.

Benjamin'i Marksizme götüren Marx'dan çok Bloch ve Lukâcs olmuştur. Bloch'la 1919'da Bern'de, o sırada İsviçre'de sürgünde bulunan Dadacı şair Hugo Ball aracılığıyla tanışır. 1924 yazını Bloch'la birlikte Capri'de geçirir. O sırada *Alman Trauerspiel'inin Kökeni'*nin son bölümleri üzerinde çalışmaktadır. Tezinin kaynakçasında Lukács'ın *Trajedinin Metafiziği* ve *Ruh ve Biçimler'*i de vardır, ayrıca *Roman Kuramı'*nı da okumuştur. Capri'de de *Tarih ve Sınıf Bilinci'*ni okumaktadır: Lukács'ın politik önermelerden yola çıkarak kendisiyle aynı epistemolojik sonuçlara varmış olması etkiler Benjamin'i. Lukács'la karşılaşmaları ise talihsiz bir döneme rastlar. Bloch'un anlattığına göre, Benjamin'le Lukács 1930'ların başlarında Capri'de karşılaşırlar: Bloch'la Benjamin, masalların çocuklar üzerindeki etkisini tartışmaktadırlar. Uzun bir tartışmadan sonra —Lukács söze hiç karışmamıştır— Bloch Lukács'ın bu konuda ne düşündüğünü sorar. Lukács, "bütün bunlar, yazarın ve dinleyicinin toplumsal koşullarına bağlı" türünden bir cevapla noktayı koyar.[22] Bloch'la Lukács bir daha hiç karşılaşmazlar.

Benjamin'in Lukács'la karşılaşmış olma ihtimali de oldukça düşüktür. 1930'larda sanata bakışlarının neredeyse taban tabana zıt olduğu biliniyor. O yıllarda Lukács dışavurumculuğa ve tüm modernist sanata cephe alır, Brecht'e karşıdır; Benjamin'in tercihleri ise modernizmle örtüşmektedir; Proust'u, gerçeküstücülüğü ve Brecht'i önemsemektedir. Gene de, 1938'de Lukács ile Bloch arasında dışavurumculuk ve modernist sanat üzerine başlayan tartışmaya katılmaz Benjamin. Lukács ise Benjamin'le ilgili tek bir eleştiri yazar, o da Benjamin'in ölümünden sonra.[23] Yazıda, Benjamin'in *Alman Trauerspiel'inin Kökeni*'ndeki şu sözlerini hedef almıştır: "Şeyler

dünyasında yıkıntılar neyse, fikirler dünyasında da alegoriler odur." Benjamin, kriz ânında bir bütünlük imgesine tutunan romantiklerin simge tutkusuna karşı, on yedinci yüzyıl Alman Barok tiyatrosunun temel biçimi olan alegoriyi öne çıkarır. Alegori, dağılan bir dünyanın, şeylerle anlamın birbirinden koptuğu bir dünyanın biçimidir. Bunun ardında, Benjamin'in birçok yazısının altını çizecek olan bir sezgi yatar: Kültür bir bütün değil bir enkazdır ve enkazdan ancak parçalar kurtarılabilir. Bütünlük fikrinin sanatın temeli olduğunu savunan Lukács için ise bu alegori savunusu şeylerin fetişleştirilmesi, görüntünün ardındaki özden vazgeçilmesi, öznenin yok sayılması, kısaca modern avant-garde sanatın temelinde yatan nihilizm demektir.

Benjamin'in Marksist olmasında en az Bloch ve Lukács kadar etkili olmuş birinden daha söz etmek gerekiyor: Rus yönetmen Asja Lacis. Benjamin Capri'den Scholem'e yazdığı mektupta, orada tanıştığı bir Rus yönetmen sayesinde ilk kez "radikal komünizm" seçeneğini düşündüğünden söz eder. Lacis'e âşık olacak, 1926-27'de onu görmeye Moskova'ya gidecektir. Gene Scholem'in aktardığına göre, o sırada Alman Komünist Partisi'ne girip girmemeyi düşünmektedir. Moskova gezisi, bir bakıma bu kararı sorguladığı bir gezidir. Ama zamanlama gene yanlıştır: Benjamin'in Moskova ziyareti, Stalin'in Sol Muhalefet'i bastırma girişiminin sonlarına denk düşer; Sol Muhalefet önderlerinin partiden tasfiye edilmelerinin üzerinden henüz birkaç hafta geçmiştir. Scholem'in aktardığına göre, Benjamin bu geziden partiye girmeme kararıyla dönecektir.

1930'larda, Benjamin'in düşüncesini etkileyecek iki arkadaşı var: 1929'da Lacis aracılığıyla tanıştığı Bertolt Brecht ile 1923'te tanıştığı Theodor Adorno. Bu yakınlıklar dışında 1930'lar tam bir çıkmazdır Benjamin için: 1933'te Berlin'i terkedip Paris'e gitmek zorunda kalır. Nazilerin gücünün artması yüzünden artık Almanya'daki dergilere ancak imzasız ya da takma adla yazabilmektedir. 1935'ten sonra artık bu da imkânsız hale gelir. 1933'te Brecht Danimarka'ya, Svandeborg'a yerleşir, onu da yanına çağırır. Benjamin o yıllarda Rusya'dan çağrı beklemektedir. Moskova'ya gitme umudunu 1935'e kadar korur. 1930'lardaki en önemli bağı ise Sosyal Araştırmalar Enstitüsü'nün dergisi Zeitschrift für Sozialforschung'ladır. Enstitü'yle ilişkisi 1932'de başlar, ölümüne kadar da sürer; 1934'ten itibaren kendisine maaş bağlanır.

Kudüs, Svandeborg, Moskova, New York... Bütün bu şehirler 1930'lar boyunca Benjamin için bir dizi seçeneğin adı olur. Ama o bütün çağrıları geri çevirir, sonunda Nazilerden kaçmak için New York'a gitmeye karar verir, ama bu kez açıkça geç kalmıştır. Hep düşünen biridir, öyle de kalır — İbranice öğrenip Filistin'e gitmeyi düşünen, Rusça öğrenip Moskova'ya gitmeyi düşünen, politika öğrenip partiye girmeyi düşünen, vize alıp Amerika'ya gitmeyi düşünen biri, arkadaşlarının peşinden...

Ama bütün bu arkadaşlıklar, Benjamin için uzlaşmaz yakınlıklardır; özellikle de Scholem, Brecht ve Adorno. Nitekim, her biri diğerinin Benjamin üzerindeki kötü etkisinden söz edecektir. Adorno onun maddeciliğini "kaba" bulacak, Scholem Marksizme yakınlığını tehlikeli bulacak, Brecht ise fazla "mistik" bulacaktır onu. Sonuçta, okuduğu kitaplar, etkilendiği akımlar ve arkadaşları, Benjamin'in düşüncesine hiçbir zaman uzlaşamayacak gergin uçlar olarak girerler. Alman romantizmi, Yahudi mistisizmi, Marksizm, gerçeküstücülük: Benjamin'de kendi başına duramayan, birbirini çağıran, ama bir doğruda buluşma imkânı olmayan düşünceler...

Bir doğruda buluşma ihtimali olmayan hayatlar: 1930'larda Lukács Moskova'da, SSCB'nin resmi politikalarına ters düşmeme gayreti içindedir. Bloch 1936-38 tasfiyelerini destekler, 1938'de de ABD'ye iltica eder. Asja Lacis 1938'de tutuklanır, sonraki on yılı bir esir kampında geçirir.

Benjamin'se *Kapitali* okumaya henüz başlamıştır. Bundan birkaç yıl önce Paris'te bir cafe'de otururken, birden aklına hayatının şemasını çıkartmak gelir. Önce ilk yakınlıklarını —komşuluk, akrabalık dolayısıyla tanıdıkları, okul arkadaşları, seyahatlerde karşılaştığı insanlar— çıkarır. Sonra her biri aracılığıyla edindiği yeni arkadaşları, ardından bunların birbiriyle iç içe geçtiği durumları saptar. Sonunda, bir sürü girişi olan, çıkışsız bir labirente ulaşır.

Bazı uçlar hiçbir zaman birleşemeyecek, Hölderlin'le Marx hiçbir zaman uzlaşamayacak Benjamin'in düşüncesinde.

II. DENEME VE KİBİR

Hannah Arendt, *Illuminations*'a yazdığı giriş yazısında edebiyat adamı —*homme de lettre*— ile entelektüel arasındaki farklılık üzerinde durur: "Hizmetlerini birer uzman ya da memur olarak devlete ya da eğitmek ve

eğlendirmek amacıyla topluma sunan entelektüel sınıfından farklı olarak *homme de lettre*'ler her zaman hem devlet hem de toplumla mesafelerini korumaya çalışmışlardır. Maddi varoluşları çalışmadan edinilmiş bir gelire, düşünsel tavırları da siyasi ya da toplumsal yapının parçası olmayı kararlılıkla reddetmelerine dayanıyordu. La Rochefoucauld'nun insan davranışı üzerine nefret dolu gözlemlerine, Montaigne'in dünyevi bilgeliğine, Pascal'ın düşüncesinin özlü keskinliğine, Montesquieu'nün siyasi düşüncelerindeki cüret ve açık fikirliliğe kaynaklık eden kibri işte bu ikili bağımsızlığa borçluydular. *Homme de lettre*'leri on sekizinci yüzyılda devrimcilere dönüştüren koşulları ya da on dokuzuncu ve yirminci yüzyıldaki ardıllarının bir yanda "kültür adamları" öbür yanda profesyonel devrimciler olarak nasıl ikiye bölündüklerini tartışmak bu yazının işi değil. Bu tarihsel arka plandan, Benjamin'de kültür öğesinin devrim ve isyan öğesiyle nasıl eşsiz biçimde birleşmiş olduğuna dikkat çekmek için söz ediyorum. Sanki *homme de lettre* tipi, onu çekici kılan saf zihinsel tutku kendini en etkileyici biçimiyle ortaya koyabilsin diye, yokoluşundan kısa bir süre önce, maddi temelini geri dönüşsüz bir biçimde kaybetmesine rağmen ya da belki tam da bu yüzden, bütün imkânlarıyla kendini son bir kez göstermeye yazgılıdır."[24]

Homme de lettre ya da profesyonel devrimci. Benjamin ne biri, ne diğeriydi. On sekizinci yüzyıl edebiyat adamlarından farklı olarak çalışmadan edinilmiş bir geliri yoktu. 1920'lerde arada ailesinden aldığı desteği, 1930'larda birkaç yıl Sosyal Araştırmalar Enstitüsü'nden aldığı maaşı saymazsak, tek geçim kaynağı yazarlıktı. 1925'te üniversiteye sunduğu tez reddedilince, entelektüel faaliyetini akademi dışında yürütmek durumunda kalmış, serbest yazarlığı seçmişti. *Die Literarische Welt* gibi dergilere, *Frankfurter Zeitung* gibi günlük gazetelerin edebiyat sayfalarına denemeler, kitap eleştirileri, gezi yazıları ve radyo için senaryolar yazıyor, bir yandan da çevirmenlik yapıyordu: Baudelaire'in *Tableaux parisiens*'inden (Paris Tabloları) yaptığı çeviriler 1923'te, Proust'un *À la recherche du temps perdu*'sünün (Yitik Zamanın Peşinde) iki cildinin çevirisi 1927 ve 1930'da yayımlanmıştı.

Öte yandan profesyonel devrimci de değildi; partiye hiçbir zaman üye olmamıştı. Gene de, hem edebiyat adamı hem de profesyonel devrimcinin izlerini taşıyordu. Daha doğru bir deyişle, yirminci yüzyılın başında *homme de lettre*'leri devrimcilere dönüştüren, onları kültür adamları ve profesyonel

devrimciler olarak bölen süreç Benjamin'de derin izler bırakmıştır. Lukács, Bloch ve Karl Korsch gibi çağdaşları ya da 1930'larda Frankfurt Okulu'nu oluşturan Adorno, Horkheimer, Marcuse gibi yazar ve düşünürler içinde, entelektüelden çok edebiyat adamı tarifine en yakın kişidir Benjamin. Birçok bakımdan: Nesneleri soyutlamanın sağladığı imkânlarla değil, onları tek tek tanıyarak, biriktirerek anlamaya çalışır. Bilgidense, bilgeliğe düşkündür. Yazıyı ya da okumayı bir amaca ulaşmanın aracı olarak değil, kendi başına bir deneyim olarak görür. Her yazısında kendisini konusuna, önceki yargılarını neredeyse tümüyle unutacak kadar teslim eder. Tutarlı bir sisteme ve kuramsal açıklığa ulaşmayı hedeflemektense, düşüncesinin gergin, belirsiz uçlar arasında salınmasından bir şey umar. Hakikati zihinsel bir bütünden çok, yıkıntılarda, eski sistemlerden arta kalanda, kırık dökük parçalarda arar. Doğayı kültür tarihinin parçası olarak değil, kültürü doğal tarihin parçası olarak görür. Adorno, bu sonuncusunu tam da denemeciye özgü bir özellik olarak ele alacaktır: "Bir biçim olarak deneme tarihsel anları, nesnel ruhun ifadelerini, 'kültür'ü sanki doğalmış gibi ele alma yeteneğini kapsar. Benjamin bunda herkesten ustadır. Düşüncesinin bütününü ayırt eden, 'doğal tarih' diyebileceğimiz şeydir. Toplayıcı nasıl fosillere ve kurutulmuş bitkilere doğru çekilirse, o da aynı karşı konulmaz istekle uygarlığın taşlaşmış, donmuş, tedavülden kalkmış öğelerine, uygarlıkta evcil bir yaşamsallıktan yoksun olan herşeye doğru çekilir."[25]

Tek Yönlü Yol'da şöyle diyor: "Büyük yazarlar tamamlanmış yapıtlardansa ömür boyu üzerinde uğraşmaya devam ettikleri fragmanların yükünü daha çok hissederler. Çünkü sonuçlardan benzersiz bir haz duyanlar, ancak nispeten zayıf ve kafası karışık olanlardır; bu bütünlenmenin kendilerini hayata iade ettiğini düşünürler. Oysa deha her kesintiyi, kaderin her vuruşunu, işliğinde çalışırken dalıverdiği müşfik uyku gibi karşılar. Ve bunlardan fragmanlarla tılsımlı bir çember örer. 'Deha zahmettir'."[26]

Benjamin bu fragmanı yazdığında, henüz *Passagenwerk'*e(Pasajlar Yapıtı) başlamamıştı. Bir dizi taslak, özet, fragman, not ve alıntıyla bize ulaşan kitabı 1927'de Paris'te yazmaya başlayacak, çalışmalarını öldüğü 1940 yılına kadar sürdürecek, bitiremeyecektir. "19. Yüzyılın Başkenti Paris", "Baudelaire'de İkinci İmparatorluk Parisi" ve "Baudelaire'de Bazı Motifler" hep aynı kitabın, *Pasajlar Yapıtı'*nın taslak ve ön çalışmalarıdır. "Tarih Kavramı Üzerine"yi de bu kitabın girişi olarak düşünmüştür. Gene

bu kitap için 1934-40 arasında yaklaşık 850 kaynak taramıştır. Öldüğünde, bu projeyle ilgili listesinde hâlâ 400 kitap vardır. Bitiremediği projenin dörtte üçü, on üç yıl boyunca topladığı metinlerden, biriktirdiği alıntılardan oluşur.

Gene *Tek Yönlü Yol*'daki bir fragmanda şöyle yazıyor: "Üzerinde yürünen patikanın gücü, uçaktan seyredileninkinden farklıdır. Benzer bir şekilde, okunan metnin gücüyle kopya edileninki de birbirinden farklıdır. Uçak yolcusu yalnızca patikanın manzara içerisinde kendisine nasıl bir yol açtığını, nasıl onu çevreleyen kırla aynı yasalara uyarak ilerlediğini görebilir. Ama ancak yolu yürüyerek kat eden kişi, buyurabileceği güç hakkında fikir sahibi olabilir, patikanın nasıl cephede ordusunu mevzilendiren bir komutan gibi, uçaktan yalnızca yayılmış bir ova gibi görünen araziden, her kıvrımında yeni mesafeler, manzaralar, açıklıklar, menziller davet ettiğini öğrenebilir. Ancak kopya edilen metin kopya edenin ruhuna böyle hükmedebilir; okumakla yetinen kişi ise metnin ruhunda açtığı yeni yönleri, içinin gittikçe sıklaşan ormanındaki o yolu asla keşfedemez. Çünkü okuyan hayallere dalmış zihninin özgür uçuşunu izlerken, kopya eden onu başka bir buyruğa teslim etmiştir."[27]

Yazmayı bir temrin olarak görmek. Eşyayı uzaklığın, soyutlamanın imkânlarıyla değil, kaydederek, suretini çıkararak, tekrarlayarak tanımak isteği... Bütün bunlar hep aynı saf zihinsel tutkunun, devlete ya da topluma hizmet sunmak zorunda olmayan, kültürel ürünü kendisi için seven "kültür adamı"nda rastlanabilecek bir tutkunun ifadesidir. Ama bu ancak boş zamanı olan, yazıyı para ya da nüfuz kazanma yolu olarak görmeyen, yayıncıya yazı yetiştirmek zorunda olmayan biri için söz konusu olabilirdi. Bu yüzden kültür adamıyla birlikte bu tutku da maddi temelini geri dönüşsüz bir biçimde kaybetmiştir. Yüzyıl başında edebiyat adamlarını devrimcilere dönüştüren sürecin bir yönü de budur: Edebiyat adamı kibrine, cüretine, bilgeliğine kaynaklık eden bağımsızlığı kaybetmiştir artık.

Benjamin'in yazdıklarına damgasını vuran da bu çelişki: Bir yanda ancak boş vakti olan birinin sabrıyla sürdürdüğü bir yazarlık, diğer yanda yazdığı herşeyi boş laf olmaktan kurtaracak "olağandışı, hatta kavranamaz ve gizemli" bir devrim beklentisi. Bir yanda tümüyle alıntılardan oluşan bir kitap yazmak ya da bir sayfaya yüz satır sığdırmak isteyecek kadar kültüre düşkünlük, diğer yanda kültürün bir barbarlık belgesi olduğu, ancak dehşetle izlenebileceği düşüncesi. Bir yanda kapalı, belirsiz, esoterik bir dil

anlayışı, diğer yanda anlamlı bir edebi faaliyetin "ancak eylemle yazının birbirlerini kesin bir ritimle izlediği bir düzen içerisinde ortaya çıkabileceği" inancı. Bir yanda Tora'nın her paragrafında kırk dokuz anlam katmanının olduğu doktrinine inanç, diğer yanda "âna layık" uyanık bir dil geliştirme isteği, "eylemli toplulukları etkilemeye daha elverişli gösterişsiz biçimlere, broşürlere, el ilanları, makale ve afişler"e yatkınlık.

Bu ikili tutum, Benjamin'in geleneğe ve deneyime yaklaşımında da kendini gösterir. Farklı dönemlerinde değil, aynı yıl yazdığı iki yazıyı karşılaştırmak bu karşıtlığı daha da belirgin kılar. Yazılardan biri, Rus hikâye anlatıcısı Nikolay Leskov üzerine yazdığı "Der Erzähler" (Hikâye Anlatıcısı). Diğeriyse Benjamin'in daha çok bilinen, Marksist döneminin temel metinlerinden biri kabul edilen "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischer Reproduzierbarkeit" (Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı).[28] Her ikisi de 1936'da yazılmıştır.

Benjamin "Hikâye Anlatıcısı"nda, hikâye anlatıcılığını zanaatkârlığa özgü bir iletişim biçimi olarak ele alır. Anlatıcılık ortadan kalkmıştır, çünkü ancak zanaatkârlıkla birlikte varolan koşullar —insanların deneyimlerini paylaşma yeteneği, bir olayı kuşaktan kuşağa aktaran gelenek zinciri, bunun üzerinde yükseldiği hafıza, geçmişin ve uzakların bilgisine dayanan bilgelik— ortadan kalkmıştır. Bunun tam karşıtı, enformasyondur: *"Le Figaro*'nun kurucusu Villemessant, enformasyonun doğasını ünlü bir formülle açıklamıştı. 'Okurlarım için,' diyordu, 'Quartier Latin'de bir çatıda çıkan yangın, Madrid'deki devrimden daha önemlidir.' Bu da çarpıcı biçimde gösteriyor ki, artık uzaklardan gelen bilgi değil, bizi en yakında olup bitene ulaştıran enformasyon kabul görüyor. Bir zamanlar uzakların bilgisi —ister yabancı ülkelerle ilgili mekânsal bir bilgi, ister geleneğe dair zamansal bir bilgi olsun— doğruluğu denetlenemese de onu geçerli kılan bir yetkiye sahipti. Oysa enformasyon, ânında doğrulanabilir olma iddiasını taşır. Enformasyonun önkoşulu, 'kendinde ve kendi için anlaşılabilir' görünmesidir. Gerçi çoğu zaman, eski yüzyılların bilgisinden daha kesin değildir. Ama geçmiş bilgisinin mucizevi olandan beslenme eğilimine karşı, enformasyon makul görünmek zorundadır. Bu yüzden de hikâye anlatıcılığının ruhuna ters düşer. Eğer hikâye anlatıcılarına giderek daha az rastlıyorsak, bunda enformasyon ağının belirleyici bir rolü vardır."[29]

Aynı yıl yazdığı "Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı denemede bu kez teknolojinin özgürleştirici imkânlarından söz

eder Benjamin: Sanat yapıtı çoğaltılabilir olması sayesinde geleneğin otoritesinden kurtulabilir. Sanat yapıtını tek kılan, ona otoritesini veren, onu ritüele bağımlı kılan *aura*'nın çözülmesi daha demokratik bir sanatın koşullarını hazırlar, sanatın kökenindeki ritüelden arınıp politikaya açılmasının imkânını sağlar. Benjamin bu yazıda, sanat yapıtını bir skandal merkezi haline getiren, şiiri dilin artıklarından oluşmuş bir "laf salatası"na dönüştüren Dadacıları, filmin şok etkisini, resmin kült değerini yok eden fotoğraf sanatını, kameranın bilinçaltına ışık tutan yadırgatıcı gözünü savunur. Gazeteciliğin yaygınlaşmasıyla birlikte yazarla okur arasındaki ayrımın ortadan kalktığına, okurun yazara dönüşebileceği koşulların ortaya çıktığına değinir. Benzer bir modernist tutum, 1934 tarihli "Üretici Olarak Yazar" adlı konuşmasında da görülür: "Edebiyat derinlikte yitirdiğini genişlikte kazandığından, burjuva basınının okuyucuyla yazar arasında yapay olarak koruduğu uzaklık Sovyet basınında kaybolmaya başlamıştır."[30] Okurun yazar olmasından, konserlerin siyasi mitinglere dönüşmesinden, fotoğrafın resmin kült değerini yıkmasından söz etmektedir Benjamin.

Benjamin'in bu yazılarında kuşkusuz bazı etkilerin izi görülebilir. Brecht'in epik tiyatrosunu kuramlaştırma isteğinden, sürgündeki birçok yazar gibi SSCB'ye umut bağladığından, bu umudunun devrim sonrası gelişmelere fazla iyimser yaklaşmasına yol açtığından söz edilebilir. Ama bütün bu etkiler, Benjamin'de başından beri varolan bir ikiliği daha belirgin kılmıştır yalnızca. Başından beri çatışan yönlerini: "Kitaplarımı Çıkarırken"[31] gibi yazılarında nesneleri yarar ya da işlevleriyle değil, bir oyun alanı olarak görüp seven, nesnelerin ağırlığı karşısında hareketsiz kalan, kendini onlara adamış bir koleksiyoncunun tavrıyla; *Pasajlar Yapıtı*'nda modernizmin büyüsüne kapılmış, nesnelere değip geçen, onların yüzeydeki büyüsüyle yetinen bir aylağın tavrı birbiriyle ne kadar bağdaşabilir? Ya da, "Kendi Başına Dil ve İnsan Dili Üzerine"de dilin her türlü araçsal kullanımına karşı çıkmasıyla; "eylemli toplulukları etkilemeye yönelik uyanık bir dil" geliştirme isteği? Deneyimin yegâne koşulu olarak gördüğü *aura'*nın, nesneleri benzersiz kılan halenin, gelenek zincirinin, bunu mümkün kılan hafızanın yokolmasından yakınmasıyla; *aura*'nın çözülmesinde sanatın ritüelden kopup politikaya açılmasının, demokratik ve kolektif bir iletişimin imkânlarını görmesi? Gelenek ile teknoloji, romantizm ile modernizm, ahlak ile politika, geçmişin kurtarılması tasarısı

ile radikal bir özgürlük anlayışı, yıkıcı karakter ile devrimci disiplin, nesnesini koruyan kurtarıcı bir estetik ile ayrıştırıp parçalayan yıkıcı bir estetik, devrimin kurtarıcı ve yıkıcı yanları ne ölçüde bağdaşabilir?

Bağdaşmadı. Ama Benjamin'in çağında, bu ikisi arasında bir alışveriş vardı; bir konuşma duyulabiliyordu hâlâ. Kitlelerin de bilge olabileceği, "kaba düşünce"nin sonuna kadar götürüldüğünde incelebileceği, ruhun "kaba ve maddi" şeylere geri dönebileceği, geçmiş kültürün devrimi besleyebileceği, devrimin geçmiş kültürü kurtarabileceği inancı...

Benjamin'i hem edebiyat adamı, hem devrimci kılan da bu inançtı.



Montaigne, hakikatin anahtarının insanın kendisinde olduğuna inanıyordu. Hakikate ulaşmak için, insanın dönüp kendisine bakması yeterliydi: "Herkesin gözü dışarıdadır, ben gözümü içime çevirir, içimde gezdiririm. Herkes önüne bakar, ben içime bakarım: Benim işim gücüm kendimledir. Hep kendimi seyreder, kendimi yoklar, kendimi tadarım."[32] *Denemeler* Montaigne'in hayatının kitabıydı; kırk yaşında yazmaya başladı, yazdıklarını uzun süre yayımlamadı, yayımladıktan sonra da hep aynı kitabı genişletti; hayatı boyunca hep deneme yazdı. Okura şöyle sesleniyor: "Kendim dışında hiçbir amaç gütmedim. Kitabımın özü benim."

Yazdıklarına son derece alçakgönüllü bir ad buldu: Deneme. Ama bu tevazünün ardında, aslında pek de sınır tanımayan bir iddia, bir kibir yatıyordu: "Her insanda insanlığın bütün halleri vardır." Montaigne, kendini anlamakla insanlığın bütün hallerini anlayabileceğini, kendisinin insanlığı anlamanın anahtarı olduğunu düşünüyordu. Senyör Montaigne'den beri bütün denemeler, alçakgönüllü görünümlerinin ardında tüm hayata dair düşünceleri, insanlığın bütün hallerini açıklama iddiasını içinde taşıyor.

Ama bu iddianın, modern denemede bir kırılmaya uğradığından söz etmek gerekiyor. Lukács 1907-10 arasında yazdığı denemelerden oluşan *Ruh ve Biçimler*'e giriş niteliğindeki "Denemenin Doğası ve Biçimi Üzerine" adlı yazısında, "insanın bu tür yazıları yayımlamaya hakkı olup olmadığını" sorun edinmişti: Çoğu durumda deneme yalnızca başka sanat eserlerinden, daha önce yazılmış yazılardan, yapılmış resimlerden, söylenmiş fikirlerden söz ediyor, "hayatın olabildiğince uzağında duruyor"

gibidir. Ama "'deneme' kelimesindeki yalın tevazu, bir kibri gizler aslında. Deneme yazarı, onu zaman zaman nihai hakikate yaklaştığına inandıran kibirli umutları bir kenara bırakır; çünkü sonuç olarak, başkalarının şiirlerini ya da en fazla kendi fikirlerini açıklamaktan başka yapabileceği bir şey yoktur. İroni yoluyla kendini bu güçsüzlüğe, en derin zihinsel ürünün bile hayat karşısında taşıdığı bu daimi güçsüzlüğe alıştırır; hatta bu güçsüzlüğü ironik bir tevazuyla öne çıkartır."[33] Ürününü, kendinden önce yaşanmış hayatlara tabi kılar: Edebiyatçıdan farklı olarak, deneme yazarının konusu yalnızca biçimlerdir.

Modern denemeyi türün önceki örneklerinden ayıran da bu: Artık deneme konusunu yazarının hayatından çok, başkalarının yapıtlarından almak zorundadır. Modern deneme yazarını ayırt eden, kendi hayatının dış dünya, yazdıklarının hayat karşısındaki güçsüzlüğünü kabul ederek işe başlamasıdır. İnsanlığı anlamanın yolu, yalnızca kendi hayatını gözlemekten geçmez artık. Üstelik, insanlığın bütün hallerini kendinde gözleyecek, ömür boyu aynı kitabı genişletecek kadar ne kendine güveni vardır, ne de kendine ayıracak o kadar zamanı: Yazı bitmeli, yayıncıya teslim edilmelidir.

Ama biçimlerin de bir hafızası var: Modern denemede bile tevazünün ardında, bir zamanlardan devralınmış bir kibir sezilebilir. Başkalarının yapıtları, denemeciye yetmez hiçbir zaman. Bu yüzden biçim yalnızca bir konudur onun için; "denemecinin asıl ihtiyaç duyduğu, biçimin ardındaki yaşantıdır, biçimin hayatı ve biçimde yaşayan manevi içeriktir." Bu yüzden "her denemenin başlığında," der Lukács, "görünmeyen harflerle '.....'nın Düşünceleri' kelimeleri yazılıdır. Deneme, gönüllü hizmet yapamayacak kadar zengin ve bağımsız, ama kendi başına bir biçim edinemeyecek kadar zihinsel ve çokbiçimlidir." Kibir, beklentiye dönüşmüştür şimdi. Lukâcs denemeciyi "başkası"nın gelişini bekleyen bir haberciye benzetir: "Denemeci, kendisinin ya da bir başkasının *Bir İrade ve Tasarım Olarak Dünyası'*nı beklerken *Derme Çatma Yazılar'*la oyalanan Schopenhauer'dır. Ya da gelmesi beklenen kendinden yüce biri hakkında uzaklarda vaaz veren Vaftizci Yahya. Ve o başkası gelmediğinde, denemecinin varlığı da tüm anlamını kaybeder; geldiğindeyse bu kez denemeciye gerek kalmaz."[34]

Benjamin de *Alman Trauerspiel'inin Kökeni*'nde yöntemini "çileci bir çıraklık" sözleriyle açıklamıştı: Zihin nesnesine ancak uzaktan, kendini geri çekerek, bütünlük fikrinden vazgeçerek yaklaşmalıdır. Geçmişin ya da uzak

ruhsal dünyaların ifadelerini kendine mal etmek, kendi fantezilerinin parçası kılmak yerine, nesnenin ve olguların kendisinin konuşmasına izin vermelidir. "Kuşağımın birçok yazarından daha iyi Almanca yazıyorsam," der Berlin Günlüğü'nde, "bunu büyük ölçüde yirmi yıldır gözettiğim bir kurala borçluyum: Mektuplar dışında asla 'ben' sözcüğünü kullanma."[35] Tümüyle alıntılardan oluşan bir kitap yazma isteği de aynı geri çekilmenin, aynı "çileci çıraklık"ın ifadesi sayılabilir. Berlin Günlüğü ve Tek Yönlü Yol'daki bazı fragmanlar dışında, hep başkalarının yapıtları üzerinedir bu yazılar: Baudelaire, Dostoyevski, Proust, Kafka, Brecht, Karl Kraus, Eduard Fuchs, Nikolay Leskov üzerine... Benjamin kendi hayatını konu aldığında bile aynı çileciliği gözetir. Bilgeliğini ancak çileciliğine, kendi öznelliğinden duyduğu utanca borçlu bir bakış...

Senyör Montaigne'in farkı burada. O, denemelerini yazmak için çekildiği malikânesinde yalnız değildi. Onun için kendini incelemek, dış dünyaya açılmak, başkalarını anlamak demekti. Hem denemeciydi, hem Bourdeaux belediye başkanıydı, istediğinde politikaya karışabiliyor, kralla soylular arasında arabuluculuk yapabiliyordu. Onun için kamu hayatıyla özel hayat arasında aşılmaz bir uçurum yoktu. Modern deneme ise tam da bu uçurumda hayat buldu: Düşerken duyulan dehşetin soğukkanlı, bilgece bir ifadesi olarak... Belki de bu yüzden modern denemecinin en güçlü olduğu yer, güçsüzlüğünü kabule en hazır olduğu yerdir. Başkalarını anlamanın anahtarının kendinde olduğunda ısrar etse, herşeye rağmen kibrini sürdürse bilgelikten vazgeçmek zorunda kalacak; bilgeliği sürdürmek içinse kibrini ertelemek zorunda. Benjamin'in *Berlin Günlüğünde* söylediği gibi: "Öyle görünüyor ki, kimse ona kendisini iktidarsız hissettirmeyen bir şeyde ustalaşamaz. Eğer buna katılıyorsanız, o zaman bu iktidarsızlığın mücadeleye daha başlamadan ya da en başında değil, tam ortasında belirdiğini de göreceksiniz."[36]

Başkalarını anlama uğraşı artık koyu bir kötümserlikten geçecek. Maddi temelini geri dönüşü olmayan biçimde yitirmiş denemecinin, kendi hayatından bir bilgelik çıkaracak, kendini erdemli kılacak herşeyle birlikte kültüre de sırt çevirişi: Tarihi bir hazine değil bir enkaz, ilerlemeyi bir yükseliş değil bir çöküş olarak görmenin kaybettireceği bir şey yok artık. Biçimler değil de hayat üzerine yazdığında, iyimser hayat teorilerini tümüyle karşısına alacak: "Çöküşü görmeyi toptan reddetmeyen herkes, hemen kendi mevcudiyetine, faaliyetine ve kaostaki payına bir mazeret

bulmaya koyuluyor. Bu genel yeniklik hakkında ne kadar görüş varsa, herkesin kendi eylemi ve barınma alanına, kendi ânına ilişkin bir o kadar da istisnası var. Kişisel varoluşun iktidarsızlığına ve kapılmışlığına tarafsız bir horgörüyle bakıp hiç değilse genel körleşmeden sıyrılabilmektense, bu varoluşun itibarını kurtarmaya yönelik kör bir ısrar hemen her yerde hâkim oluyor. Havanın hayat teorilerinden ve dünya görüşlerinden bu kadar ağırlaşması, bu ülkede bunların böylesine ukala bir edayla sunulması da bu yüzden; çünkü neredeyse hepsi de eninde sonunda alabildiğine önemsiz bir özel durumu meşrulaştırmaya hizmet ediyor."[37]

Benjamin bu kötümserliğe, bu nihilizme rağmen değil, tam da bu yüzden komünizme umut bağlamıştı. Marksizm, Benjamin için ezilen sınıfların kurtuluşuydu; yenilmişlerin intikamı, bastırılmış olanın geri dönüşüydü. Ama bu aynı zamanda, kendi kendisinden esirgediği, ertelenmiş bir mutluluğun da sonunda gerçekleşebilmesi demekti. Bir yere kadar geri çekilebilir düşünce, sonra beklemeye başlar: Kendi dışından, kendini de kurtaracak bir şeyi: Lukács'ın *Roman Kuramı*'nın sonunda dile getirdiği bir beklenti: "Yeni bir dünyanın umutlarımızdan başka habercisi yok mu?"

Bu kurtulma isteği, o dönemin Marksist yazarlarının hiçbirinde Benjamin'de olduğu kadar güçle dile getirilmemiştir. Fredric Jameson şöyle tarif ediyor: "Birlik ya da bütünlük fikrini ilk ortaya atan tabii ki o değildi. Modern toplumda yaşadığımız 'tahrip olmuş hayat'ı, işbölümü ve uzmanlaşmanın doğurduğu ruhsal yıkımı, modern hayatın her açıdan yol açtığı genel yabancılaşmayı ve insanlıktan çıkışı pek çok çağdaş düşünür dile getirdi. Ama bu çözümlemelerin çoğu soyut kalır; onların yazdıklarında, uzman entelektüelin kendi sakatlanmış bugünü karşısındaki teslimiyeti dile gelir; bütünlük düşü hâlâ oradaysa bile başkasının geleceğine ilişmiştir artık. Bu düşünürler içinde Benjamin'i eşsiz kılan da bu: O, kendi hayatını da kurtarmak ister."[38]

Benjamin'in denemelerinde ilk bakışta görülen tevazünün ardında, hep bir mutluluk vaadinin sezilmesinin nedeni de bu. Belki de en açık "Tarih Kavramı Üzerine"de dile getirdiği bir vaat: "Düşününce görürüz ki, mutluluk imgemiz baştan başa, kendi varoluşumuzun bizi bir kere içine sürüklediği zamanın renklerini almıştır. Bizde imrenme duygusu uyandıracak mutluluk, sadece solumuş olduğumuz havada vardır; bazı insanlarla konuşabilirdik, bazı kadınlar kendilerini bize verebilirlerdi, orada... Başka bir deyişle, mutluluk imgemiz ayrılmaz biçimde kurtarma ve

kurtarılma imgemizle birliktedir. Tarihin konusu olan geçmiş imgemiz için de böyledir bu."[39]

Okurunu ona çeken de bu: Kötümserliğin, çileciliğin bir vaadi olduğu inancı. Sonunda hak edilmiş bir şey. "Geri Dön! Herşey Affedildi!" adlı fragmanında, "Hiçbir zaman telafi edemeyeceğimiz bir şey vardır," der, "On beşimizdeyken evden kaçmamış olmak. Sonradan anlarız: Sokakta geçirilen kırk sekiz saat, tıpkı alkalik çözeltide olduğu gibi, mutluluğun kristalini yaratır."[40]

Mutluluk vaadi: Bazıları bu vaadde sakatlanmış da olsa bir ilerleme vaadini, herşeye rağmen Aydınlanma ideallerine bağlılığı, bir aydınlanma ânına olan inancı fark edecek. Bazıları ise çok daha naif, kavramsal bilgiden çok masallarda dile getirilebilen bir yaşantıyı. Çünkü, sonuçta çocuk kitaplarının vaatlerini ciddiye almaktır bu: Evden kaçan çocuk sonunda affedilecek; sokağın, kaçaklığın bilgisi sonunda mutluluk getirecektir. Adorno'nun Benjamin'le ilgili söylediği gibi: "Benjamin'in söylediği ya da yazdığı herşeyde düşünce, masalların ve çocuk kitaplarının vaatlerini her zamanki kaba olgunlukla reddetmek yerine, onları sözcüğü sözcüğüne ciddiye almış gibidir, o kadar ki, gerçek mutluluğun kendisi şimdi bilginin ufkunda beliriverir... Ona doğru çekilen herkes, kapalı kapıdaki çatlaktan bir an için ışıklı Noel ağacını gören çocuk gibi hisseder kendini. Işık yalnızca akıl değil hakikat, hakikatin gölgesini değil kendisini vadeder."[41]

III. SON BAKIŞTA AŞK

Benjamin "Tarih Kavramı Üzerine"de galiplerle mağlupların, muzaffer olanla yenilmişin aynı tarih anlayışını, aynı aklı paylaşamayacakları düşüncesinden yola çıkmıştı: Tarihçiler geçmişten bir hazine, bir miras olarak söz ederler. Tarih'in ezilen sınıfları içinse tarih bir enkaz, bir yıkıntılar yığını, bir talan alanıdır. Bir dizi öykünün birbirini doğurarak bugüne doğru ilerlediği bir birikim değil, geçmişin bugüne kavuşması değil, bir öykünün başka öyküleri tüketerek, unutturup yok ederek kendini tek kılması, geçmişin beklentilerinin yok edilmesidir. Bu yüzden kültür denen sürekliliğin ardında hep bir barbarlık vardır.

Benjamin'in tarihsel maddeciliği de bu düşünceye dayanır: Bütün egemen sınıflar kendilerinden öncekilerinin mirasçısıdırlar, ezilenlerin ise önceki kuşaklardan devraldıkları böyle bir miras, sonrakilere devredecekleri bir

kültür hazinesi yoktur. Kültür onlar için yalnızca bir yıkıntıdır. Bu yıkıntıdan bir şeyler kurtarmak isteyen tarihsel maddeci, olsa olsa bir paçavra toplayıcısı gibi davranabilir. Kültürün sürekliliğini oluşturan değerleri değil, tüketilmiş, bir kenara atılmış nesneleri, kültürel artıkları, tarihin döküntülerini toplar. Amacı, "tarih imgesini, tarihin en silik nesnelerinde, artıklarında bulmak"tır.

Benjamin'in koleksiyonculuğa, alıntılara ve montaj tekniğine düşkünlüğü de bununla açıklanabilir. Koleksiyoncu için nesneler günlük hayatta mahkûm oldukları kullanım değerinden arınırlar, bir işe yaramaktan kurtulurlar. *Pasajlar Yapıtı*'nda izlediği yöntemi şöyle açıklar: "Bu projenin yöntemi edebi montaj. Bir şey söylemem gerekmiyor. Yalnızca göstermeliyim. Ne parlak üslup oyunlarına başvuracağım, ne de hazineden herhangi bir şey çalacağım. Yalnızca artıklar, yalnızca çöp; ki onları da tarif etmeyip yalnızca sergileyeceğim." Nitekim, ölümünden sonra Rolf Tiedemann'ın derlediği yapıtın dörtte üçü, Benjamin'in on üç yıl boyunca topladığı metinlerden oluşur. *Alman Trauerspiel'inin Kökeni*'nde de "tahayyül edilebilecek en çılgın mozaik tekniğiyle bir araya getirilmiş 600'ü aşkın alıntı yer alır. Benjamin'in hedefi, tümüyle alıntılardan oluşan bir kitap yazmaktır.

Alıntı, geçmiş karşısında iki yol sunar yazara: Sadakat ve şiddet. Geçmişe sadık kalmanın yolu da ona şiddet uygulamaktan geçecektir. Alıntı bugünü meşrulaştırmanın yolu olarak değil, bugünün geçmiş üzerindeki otoritesini sarsmak için kullanılacaktır. Yazar söyleyeceklerinin kanıtı olarak değil, metin üzerindeki otoritesini sarsmak için alıntılara başvuracaktır. Benjamin'in yorumu değil de montaj tekniğini, şerhdense iktibası seçmiş olmasının ardında böyle bir inanç yatar: "Yapıtlarımda alıntılar silahlı eşkiyalara benzer; gelip geçenleri kanaatlerinden ederler."[42]



Benjamin'in sistemli bir düşünür olduğu söylenemez. Nesneleri çözümleyen, olgular arasında nedensellikler kuran bir zihin değil onunki. Tarihe kavramların gücüyle değil, yaşantının ışığında bakıyor. Yazılarında farklı bilgi türleri, farklı düşünce sistemleri, doğruya ulaşmak için aşılması gereken birer sistem olarak değil, birer iz olarak varlığını sürdürür;

birbirinin boşluğuna yerleşen, birbiriyle çatışan izler... Nesneleri bütünleyen soyutlamalardansa nesneler arasındaki yakınlaşmalara, kümelenmelere önem verir: Nesneleri, olgu ya da fikirleri, aradaki bağlantıları kurmadan yan yana getirir. Ama bunları bir araya getirişin ardında bir umut vardır: Yeni bir kurgu içinde bu izler hiçbir yoruma ya da açıklamaya gerek duyulmaksızın birbirine ışık düşürebilecek, o zaman nesneler kavramların dolayımı olmaksızın bir doğruyu dile getirebilecekler, geçmişin ya da metnin kendisi konuşabilecektir.

Bu yöntem en çok *Pasajlar Yapıtı*'nda belirgindir. Burada 19. yüzyıl Parisi'ni yeniden kurarken, pasajların, barikatların, Baudelaire'in şiirinin, şaraba konan verginin, sansür yasalarının, paçavra toplayıcılarının, fahişelerin, Haussmann'ın bulvarlarının, Hugo'nun romanlarının bilgisinin kavramlar olmaksızın birbirini aydınlatmasını, olguların kendi başına konuşmasını ister gibidir. Adorno bu bakışta "kuram"ın, "dolayım"ın eksikliğini bulacak, Benjamin'in bakışını "büyü"ye ve "pozitivizm"e yakın olmakla eleştirecektir. Ama Benjamin'in ölümünden sonra yazdığı yazıda, bu dolayımdan kaçma isteğinde bir doğruyu da farkedecektir: "Olguları maddeci bir açıdan yorumlamak, onun için, onları toplumsal bütünün ürünleri olarak açıklamak değil, tekillikleri ve tek başınalıkları içinde, maddi eğilimler ve toplumsal mücadelelerle doğrudan bağlarını kurmak demekti. Benjamin böylece, kapitalizmi bir sistem olarak ele alan her gözlemin kendisini bir sisteme dönüştürmekle tehdit eden yabancılaşma ve şeyleşme tehlikesini bertaraf etmeyi denedi."[43]



"Tarih Kavramı Üzerine"nin IX. tezi şöyle: "Klee'nin 'Angelus Novus' adlı bir tablosu var. Bakışlarını ayıramadığı bir şeyden sanki uzaklaşıp gitmek üzere olan bir meleği tasvir ediyor: Gözleri faltaşı gibi, ağzı açık, kanatları gerilmiş. Tarih meleğinin görünüşü de ancak böyle olabilir, yüzü geçmişe çevrilmiş. *Bize* bir olaylar zinciri gibi görünenleri, o tek bir felaket olarak görür, yıkıntıları durmadan üst üste yığıp ayaklarının önüne fırlatan bir felaket. Biraz daha kalmak isterdi melek, ölüleri hayata döndürmek, kırık parçaları yeniden birleştirmek... Ama Cennet'ten kopup gelen bir fırtına kanatlarını öyle şiddetle yakalamıştır ki, bir daha kapayamaz onları.

Yıkıntılar gözlerinin önünde göğe doğru yükselirken, fırtınayla birlikte çaresiz, sırtını döndüğü geleceğe sürüklenir. İşte ilerleme dediğimiz şey, *bu* fırtınadır."[44]

Sevilen nesneye son bakış, her zaman kaygıyla, dehşet duygusuyla olmayabilir. Geçmişe dönük kurtarıcı bakışına karşın, Benjamin'i kuşağının en modernist yazarlarından biri kılan da bu. "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine" adlı yazısında, Baudelaire'in "Geçen Bir Kadına" adlı şiirinden söz eder: Birden kentin kulakları sağır eden gürültüsünde, şairin gözü kalabalığın içinde bir kadına ilişir: "Bir şimşek... sonra gece! — Ey bakışı ansızın / Beni yeniden dünyaya getiren kaçıcı güzel kadın / Artık göremeyecek miyim seni ebediyen?"

Bu anlık karşılaşmada, bir anlık göz göze gelişte, bakan ve bakılanın kalabalığın içinde kaybolmasından hemen önce yaşanan bu şokta, deneyimin yeni biçimini bulur Benjamin: Bu artık "hayatının fitilinin, hikâyesinin tatlı alevinde yanıp yokolmasına izin veren" hikâye anlatıcısının değil, güneşin ve yıldızların altında yürüyen şairin değil, gaz lambalarının ışığı altında amaçsız dolaşan aylağın —*flâneur'*ün— deneyimidir. Bakılan nesnenin bakışımıza cevap vereceği beklentisini, yani *aura'*sını kaybetmiş bir çağın deneyimi. "Büyük şehir insanını büyüleyen aşktır," diye yazacaktır, "ama ilk bakışta değil, son bakışta aşk."[45]

Benjamin'in tüm kültüre bakışını özetler bu cümle. İlgi duyduğu nesneler ya da tiplere bakın: Orada hep, kaybolmak üzere olan bir şeyleri, nesli tükenmiş birilerini göreceksiniz. Maddi temelini yitirmelerine rağmen — tam da bu yüzden— çevrelerine son kez ışık saçan, onun aydınlığında bütün imkânlarıyla son bir kez beliriveren şeyler. Benjamin'i cezbeden de bu ışıktır. O, miyadını doldurmuş şeylerin etrafını saran halede, bu bir anlık ışımada, hakikatin de belireceğine inanır. Modern işbölümüne kafa tutan *flâneur'*de, *flâneur'*ün başıboş gezindiği pasajlarda, nesneleri işlevleri için değil bir oyun alanı olarak seven koleksiyoncuda hep aynı vaadi görür. *Flâneur* şarap tüccarına, pasajlar büyük mağazalara, koleksiyoncu antika tüccarına, hikâye anlatıcısı kısa öykücüye dönüşmeden hemen önce... "Unutulmak üzere olan şeylerin taşıdığı devrimci gücü” keşfeden gerçeküstücülere olan yakınlığı da bundan: "'Gözden düşmüş' şeylerde, ilk demir konstrüksiyonlarda, ilk fabrika binalarında, en eski fotoğraflarda, nesli tükenmek üzere olan nesnelerde, kuyruklu piyanolarda, beş yıl öncesinin kostümlerinde, artık modası geçmeye başlayan, bir zamanların

gözde lokallerinde beliren devrimci enerjiyi ilk fark eden odur. Bunların devrimle ilişkisini, hiç kimse bu yazarlardan daha iyi kavrayamaz. Sefaletin, yalnızca toplumsal değil, aynı zamanda mimari sefaletin, iç mekânların sefaletinin, köleleştirilmiş ve köleleştiren şeylerin birden nasıl bir devrimci nihilizme dönüştürülebileceğini ilk görenler bu kâhinler, bu müneccimlerdir."[46]

Hikâye anlatıcısı enformasyon çağı tarafından yok edilmek üzereyken Nikolay Leskov'da; artık gaz lambalarının ışığında yazılmak zorunda olan lirik şiir Baudelaire'de; doğal yollardan canlandırılamayacak olan deneyimi sentetik olarak yeniden üretme çabası Proust'ta kendini son bir kez bütün imkânlarıyla gösterir. Tıpkı denemeci gibi: O da, köşe yazarı tarafından ortadan kaldırılmadan az önce, varlığını borçlu olduğu maddi koşulları geri dönüşsüz biçimde yitirdiği için, kendini son bir kez bütün imkânlarıyla Benjamin'de gösterir. Benjamin'i belki de çağdaşı olan denemecilerden ayıran, kendisinin de zamanını doldurduğunun farkında olmasıdır. "Kitaplarımı Çıkarırken" adlı denemesinde, kendisinin de bir temsilcisi olduğu koleksiyoncu için "gecenin gelmekte olduğunun bilincindeyim," der: "Ne var ki, ben de Hegel gibi düşünüyorum. Minerva'nın baykuşu, uçuşuna karanlığın basmasıyla başlar. Koleksiyoncu da, ancak nesli tükenirken anlaşılabilir."[47]

Bu, Benjamin'in yazdığı hemen herşeyin konusu olan geçmiş imgesi için de böyle: "Geçmişin gerçek imgesi *uçucudur.* Geçmiş ancak, bir daha görünmemek üzere kendini gösterdiği an, birden parlayıp aydınlanıveren bir resim olarak yakalanabilir... Geçmiş imgesi, onda kendini amaçlanmış olarak bulmayan her bugünle birlikte, yitip gitme tehdidi taşır; bu imge bir daha geri getirilemez."[48]

NURDAN GÜRBİLEK 1991

---

1 "Friedrich Hölderlin'den İki Şiir", *Parıltılar*, çeviren Yılmaz Öner, Belge Yayınları, Kasım 1990, ss. 95-104. .

2 Aynı metin, birkaç küçük cümle değişikliğiyle "Geschichtsphilosophische Thesen" (Tarih Felsefesi Üzerine Tezler) adıyla da yayımlanmıştır. Bkz. *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1981.

3 *Berliner Chronik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1988, ss. 30-31.

4 *A.g.e.*, s. 42.

5 "Tarih Kavramı Üzerine", bu derleme içinde, ss. 42-43.

6 "Üretici Olarak Yazar", *Brecht'i Anlamak*, çeviren Haluk Barışcan, Aydın İşisağ, Metis Yayınları, Nisan 1984, ss. 109-127.

7 "Romantik Hayat Felsefesi Üzerine", *Soul and Form*, çeviren Anna Bostock, MIT Press, 1980, s. 43.

8 "Ernst Bloch'la Söyleşi", Michael Löwy, *New German Critique*, sayı 9, 1976, s. 42.

9 György Lukács, "Yeni Baskıya Önsöz" (1967), *History and Class Consciousness*, s. x.

10 "Kendi Başına Dil ve İnsan Dili Üzerine", bu derleme içinde, s. 181.

11 "Gerçeküstücülük: Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı", bu derleme içinde s. 167.

12 "Tarih Kavramı Üzerine", bu derleme içinde, ss. 40-41.

13 *Berliner Chronik*, ss. 28-29.

14 Thomas Mann, "Kültür ve Sosyalizm", *Die Förderung des Tages*, Berlin, 1930, aktaran Michael Löwy, *Georges Lukacs - From Romanticism to Bolshevism*, NLB, 1979, s. 63.

15 11 Eylül 1912 tarihli mektup, aktaran Anson Rabinbach, "Aydınlanma ve Kıyamet Arasında: Benjamin, Bloch ve Modern Alman Yahudi Mesihçiliği", *New German Critique*, sayı 34, Kış 1985, s. 94.

16 Istvan Deak, *Weimar Germany's Left-Wing Intellectuals*, 1968, s. 29, aktaran Martin Jay, *Diyalektik İmgelem*, çeviren Ünsal Oskay, Ara Yayıncılık, 1989, s. 59.

17 Martin Jay, *Diyalektik İmgelem*, s. 59.

18 *A.g.e.*, ss. 56-62.

19 Benjamin-Scholem ilişkisiyle ilgili Türkçe'ye çevrilmiş bir kaynak: George Steiner, "Delik Deşik Bir Arkadaşlık: Walter Benjamin ve Gerschom Scholem Arasındaki Mektuplaşmalar", çeviren Nuri Plümer, *Oluşum*, sayı 43, Mayıs 1981, ss. 41-43.

20 Hannah Arendt, "Giriş", *Illuminations*, Harcourt, Brace and World, s. 36.

21 "Tarih Kavramı Üzerine", bu derleme içinde, ss. 49.

22 Ernst Bloch, "Anılar", *Über Walter Benjamin*, Suhrkamp Verlag, genişletilmiş basım, 1962, s. 503, aktaran Dick Howard, "Ernst Bloch", *The Marxian Legacy*, Urizen Books, 1977, s. 73.

23 György Lukács, *Ästhetik*, Neuwied ve Berlin, 2 cilt, 1963, ss. 759-66.

24 Hannah Arendt, "Giriş", *illuminations*, ss. 27-28.

25 Theodor Adorno, "Charakteristik Walter Benjamins", *Über Walter Benjamin*, Bibliothek Suhrkamp, 1990, s. 14.

26 "Standart Saat", *Tek Yönlü Yol*, bu derleme içinde, s. 52.

27 "Çin İşi Antikalar", *Tek Yönlü Yol*, bu derleme içinde, s. 54.

28 "Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı", çeviren Ahmet *Cemal*, *Oluşum*, sayı 40, Şubat 1981, ss. 20-27; sayı 43, ss. 2-3.

29 "Hikâye Anlatıcısı", bu derleme içinde, s. 82.

30 "Üretici Olarak Yazar”, *Brecht'i Anlamak*, s. 114.

31 "Kitaplarımı Çıkarırken”, çeviren Ahmet Cemal, *Gösteri*, Ağustos 1987, ss. 73-76.

32 *Denemeler*, çeviren Sabahattin Eyuboğlu, Cem Yayınevi, 1976, s. 158.

33 "Denemenin Biçimi ve Doğası Üzerine", *Defter*, çeviren Nurdan Gürbilek, Ekim-Kasım 1987, s. 111.

34 *A.g.e.*, s. 121.

35 *Berliner Chronik*, s. 24.

36 *A.g.e.*, s. 8.

37 "İmparatorluğun Panoraması: Alman Enflasyonunda Bir Gezinti", *Tek Yönlü Yol*, bu derleme içinde, ss. 59-60.

38 Fredric Jameson, "Walter Benjamin ya da Geçmiş Özlemi", *Marxism and Form*, Princeton University Press, 1971, ss. 61-62.

39 "Tarih Kavramı Üzerine", bu derleme içinde, ss. 39-40.

40 "Geri Dön! Herşey Affedildi!", *Tek Yönlü Yol*, bu derleme içinde, ss. 52-53.

41 "Charakteristik Walter Benjamins", *Über Walter Benjamin*, s. 19.

42 "Hırdavatçı", *Tek Yönlü Yol*, bu derleme içinde, s. 73.

43 "Charakteristik Walter Benjamins", *Über Walter Benjamin*, s. 19.

44 "Tarih Kavramı Üzerine", bu derleme içinde, ss. 43-44.

45 "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine", bu derleme içinde, s. 129

46 "Gerçeküstücülük", bu derleme içinde, s. 159.

47 "Kitaplarımı Çıkarırken", *Gösteri*, Ağustos 1987, ss. 73-76.

48 "Tarih Kavramı Üzerine”, bu derleme içinde, s. 41.

TARİH KAVRAMI ÜZERİNE

I.

Satranç oynayan bir otomattan çok söz edilmiştir. Rakibinin her hamlesine en doğru cevabı vererek oyunu mutlaka kazanan bir otomat. Ağzında nargilesi, geleneksel Türk giysileri içinde bir kukla, geniş bir masanın üstündeki satranç tahtasının başında otururdu. Yanlardaki aynalar, nereden bakılırsa bakılsın masanın altını boşmuş gibi gösteriyordu. Aslında aşağıda satranç ustası kambur bir cüce vardı; iplerle kuklanın kollarını oynatıyordu. Bu aygıtın bir de felsefi karşılığı düşünülebilir: "Tarihsel maddecilik” adlı kukla daima kazanacaktır. Her oyuncuyla çekinmeden karşılaşabilir, yeter ki, bugün besbelli şekilsiz bir cüceye dönmüş, zaten gözden uzak durması gereken teolojiyi hizmetine alsın.

II.

"İnsanın en dikkate değer özelliklerinden biri," diyor Lotze, "tek tek bunca bencilliğin yanı sıra, yaşadığı ânın yarına hepten kayıtsız kalmasıdır." "Düşününce görürüz ki, mutluluk imgemiz baştan başa, kendi varoluşumuzun bizi bir kere içine sürüklediği zamanın renklerini almıştır. Bizde imrenme duygusu uyandıracak mutluluk, sadece solumuş olduğumuz havada vardır; bazı insanlarla konuşabilirdik, bazı kadınlar kendilerini bize verebilirlerdi, orada... Başka bir deyişle, mutluluk imgemiz ayrılmaz biçimde kurtarma ve kurtarılma imgemizle birliktedir. Tarihin konusu olan geçmiş imgemiz için de böyledir bu. Geçmiş, gizli bir zaman dizini taşır; ona kurtulma kapısını açan budur. Eskileri kuşatmış olan havanın soluğu bize değip geçmez mi? Kulak verdiğimiz seslerde, artık susmuş olanların yankısı yok mudur? Kur yaptığımız kadınların tanımadıkları kızkardeşleri olmamış mıdır? Böyleyse eğer, bizimle geçmiş kuşaklar arasında gizli bir anlaşma var demektir: Bu dünyada bekleniyorduk biz. Daha önceki her

kuşak gibi biz de *zayıf* bir Mesiyanik güçle donatılmışız, geçmişin üstünde hak iddia ettiği bir güç... Bu iddianın karşılığını vermek kolay değildir. Tarihsel maddeci bunun farkındadır.

III.

Olayları önemlerine göre ayırt etmeden sayıp döken vakanüvis, şu doğrudan yola çıkar: Hiçbir olay tarih için kaybolmuş sayılamaz. Oysa, ancak kurtulmuş bir insanlık geçmişine tümüyle sahip çıkabilir. Bu demektir ki, ancak kurtulmuş bir insanlık geçmişini bütün anlarıyla zikredebilir. Yaşanmış her an artık bir citation à l'ordre du jour'a dönüşür. Bu, Hüküm Günü'dür.

IV.

> Önce karnınızı tok, sırtınızı pek tutmaya bakın; Tanrı'nın Ülkesinin kapıları önünüzde kendiliğinden açılacaktır.
>
> —HEGEL, 1807

Marx'dan feyz almış tarihçinin her zaman göz önünde tuttuğu sınıf mücadelesi, kaba ve maddi şeyler için yapılan bir mücadeledir. Bunlar olmadan incelmiş ve manevi şeyler de olamaz. Yine de sınıf mücadelesinde bu değerler, galibin payına düşen bir ganimet gibi çıkmaz ortaya. Umut, cesaret, mizah, kurnazlık ve azimkârlıkta hayat bulurlar. Geçmişin derinliklerine uzanır etkileri: Hâkim olanın her zaferini yeni baştan sorgularlar. Çiçeklerin yüzlerini güneşe dönmesi gibi, geçmiş de gizemli bir güneş tutkusunun verdiği şevkle, tarihin ufkunda yükselen güneşe uzanmak için çabalar. Tarihsel maddeci, bu göze görünmez dönüşümün farkında olmalıdır.

V.

Geçmişin gerçek imgesi *uçucudur.* Geçmiş ancak, bir daha görünmemek üzere kendini gösterdiği an, birden parlayıp aydınlanıveren bir resim olarak yakalanabilir. "Hakikat bizden kaçamaz": Gottfried Keller'in bu sözleri, historisizmin tarih anlayışında, tarihsel maddeciliğin tam da darbe indireceği noktaya işaret ediyor. Çünkü geçmiş imgesi, onda kendini

amaçlanmış olarak bulmayan her bugünle birlikte, yitip gitme tehdidi taşır; bu imge bir daha geri getirilemez. (Tarihçi geçmişe bakıp hararetle müjdeler verirken, belki de ağzını açtığı anda artık boşa konuşmaktadır.)*

VI.

Geçmişi tarihsel olarak kurmak "onu gerçekten olmuş olduğu gibi" tanımak değil, tehlike ânında birden parlayıveren anıyı ele geçirmektir. Tarihsel maddeciliğin meselesi, tehlike ânında tarihsel öznenin karşısında beklenmedik bir şekilde beliriveren geçmiş imgesini alıkoymaktır. Geleneğin hem kendi varlığı, hem de onu devralanlar tehlikededir. Her ikisi de aynı tehdit altındadır: Hâkim sınıfın aleti durumuna düşmek. Geleneği, onu hükmü altına almak üzere olan konformizmin elinden çekip almak, her dönemde yeni baştan girişilmesi gereken bir çabadır. Mesih sadece kurtarıcı olarak değil, aynı zamanda Deccal'e boyun eğdirmek üzere gelir. Düşman kazanacak olursa, *ölüler bile* payını alacak bundan. Ancak bu endişeyi içinde duyan tarihçi, geçmişteki umut kıvılcımlarını alevlendirme yetisine sahiptir. Ve düşman kazanmaya devam ediyor hâlâ.

VII.

Düşünün karanlığı ve acı soğuğu

Feryatların yankılandığı bu vadide

—BRECHT, Üç Kuruşluk Opera

Bir çağı yeniden yaşamak isteyen tarihçiye Fustel de Coulanges'ın öğüdü, tarihin sonraki akışı hakkında bildiklerini tümüyle bir kenara bırakmasıdır. Tarihsel maddeciliğin karşısına aldığı yöntemin bundan iyi tanımı olamaz. Bu bir duygudaşlık, bir empati yöntemidir. Kaynağını *acedia'*da, atalette bulur; tarihin bir an parlayıp sönen gerçek imgesini yakalayıp sahiplenme umudunu taşımaz. Ortaçağ teologları bunu hüznün ilk nedeni sayarlardı. Bu duyguyu tanımış olan Flaubert şöyle yazıyor: *"Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage."** Historisist tarihçinin aslında kiminle duygudaş olduğu sorusu ortaya atıldığında, bu hüznün niteliği daha da açığa çıkar. Cevap belli: Galip gelenle! Hükmedenlerin hepsi de, kendilerinden önce galip gelmiş olanların

mirasçısıdır. O halde galiple duygudaşlık, daima hükmedenlerin işine yarar. Tarihsel maddeci için bunun anlamı yeterince açıktır. Bu âna kadar hep galip gelenler, bugün hükmedenlerin altta kalanları çiğneyerek ilerlediği zafer alayında yerlerini alırlar. Her zamanki gibi ganimetler de alayla birlikte taşınır. Kültürel zenginlik denir bunlara. Ama tarihsel maddeci zafer alayını temkinli bakışlarla uzaktan izler. Çünkü bu kültürel zenginlikler, hiç istisnasız, dehşet duygusuna kapılmadan düşünülemeyecek bir kökene sahiptir. Varlıklarını sadece onları yaratan büyük dehaların çabalarına değil, aynı zamanda o çağda yaşamış adı sanı bilinmeyen insanların katlandığı külfetlere de borçludurlar. Hiçbir kültür ürünü yoktur ki, aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmasın. Ve kültür ürününün kendisi gibi, elden ele aktarılma süreci de nasibini alır bu barbarlıktan. Bu yüzden tarihsel maddeci, kendini bundan olabildiğince uzak tutar. Kendine biçtiği görev, tarihin havını tersine taramaktır.

VIII.

Ezilenlerin geleneği gösteriyor ki, içinde yaşadığımız "olağanüstü hal" istisna değil kuraldır. Buna denk düşen bir tarih anlayışına ulaşmak zorundayız. O zaman açıkça göreceğiz ki, gerçek olağanüstü hali yaratmak bize düşen bir görevdir. Böylece, faşizme karşı mücadelede daha iyi bir konuma ulaşacağız. Faşizm, talihini biraz da, hasımlarının ilerleme adına onu tarihsel bir norm gibi görmelerine borçludur. Yirminci yüzyılda bu yaşadıklarımızın "hâlâ" nasıl mümkün olduğuna şaşmak, felsefi bir bakış *değildir.* Bu şaşkınlık bizi, herhangi bir bilgiye de götürmez, tek bir bilgi hariç tabii: Kaynağındaki tarih anlayışının iler tutar tarafı olmadığı.

IX.

Hazırım kanat çırpmaya

"Dönsem," derim, "dönsem geriye"

Bir an daha kalırsam burada

Korkarım hiç dönemem diye.

—GERHARD SCHOLEM, "Meleğin Selamı"

Klee'nin "Angelus Novus" adlı bir tablosu var. Bakışlarını ayıramadığı bir şeyden sanki uzaklaşıp gitmek üzere olan bir meleği tasvir ediyor: Gözleri faltaşı gibi, ağzı açık, kanatları gerilmiş. Tarih meleğinin görünüşü de ancak böyle olabilir, yüzü geçmişe çevrilmiş. *Bize* bir olaylar zinciri gibi görünenleri, *o* tek bir felaket olarak görür, yıkıntıları durmadan üst üste yığıp ayaklarının önüne fırlatan bir felaket. Biraz daha kalmak isterdi melek, ölüleri hayata döndürmek, kırık parçaları yeniden birleştirmek... Ama Cennet'ten kopup gelen bir fırtına kanatlarını öyle şiddetle yakalamıştır ki, bir daha kapayamaz onları. Yıkıntılar gözlerinin önünde göğe doğru yükselirken, fırtınayla birlikte çaresiz, sırtını döndüğü geleceğe sürüklenir. İşte ilerleme dediğimiz şey, *bu* fırtınadır.

X.

Manastır nizamının rahipler için öngördüğü tefekkür konuları, dünya işlerinden sırt çevirtmeye yönelikti. Burada izlediğimiz düşünce tarzı da benzer bir tespitten yola çıkıyor. Faşizm karşıtlarının umut bağladığı politikacıların bozguna uğradıkları, kendi davalarına ihanet ederek yenilgilerini daha da pekiştirdikleri bir anda, politika dünyasına gömülmüş insanı içine düşürüldüğü bu ağdan kurtarmayı amaçlıyor. Politikacıların kör bir inatla sürdürdükleri ilerleme imanı, "kitle temelleri"ne duydukları o sonsuz itimat ve nihayet kölece bir boyun eğişle denetlenemez bir aygıta tabi olmaları, aslında aynı şeyin üç ayrı görünüşüdür. Değerlendirmemiz bu tespitten yola çıkar ve alışkın olduğumuz düşünce tarzının, politikacıların inatla bağlı kaldıkları anlayışla her türlü alışverişi kesen bir tarih anlayışına ulaşabilmek için ödenmesi gereken bedelin *büyüklüğü* hakkında bir fikir verebilmek ister.

XI.

Konformizm, başından beri bir parçası olduğu Sosyal Demokrasi'nin sadece siyasi taktiklerinde değil, ekonomik görüşlerinde de kendini gösterir. Sosyal Demokrasi'yi sonradan çöküşe sürükleyen nedenlerden biri de odur. Hiçbir şey Alman işçi sınıfını, akıntıyla birlikte hareket ettiği kanısı kadar yozlaştırmadı. Teknolojik gelişme, işçi sınıfının da içinde birlikte yol aldığını sandığı ırmağa hız veren bir eğim olarak görüldü. Bu noktadan, teknolojik ilerlemeyle birlikte yürüyen fabrika işçiliğinin kendi başına

siyasi bir kazanım olduğu yanılsamasına sadece bir adım kalmıştı. Eski Protestan çalışma ahlakı, Alman işçileri arasında bu kez dünyevi bir kılıkta yeniden hayat buldu. Bu akıl karışıklığının izleri, emeği "tüm zenginlik ve kültürün kaynağı" olarak tanımlayan Gotha Programı'na kadar uzanır. Burada bir bit yeniği sezen Marx bu görüşe karşı çıkmış, kendi emek gücünden başka hiçbir şeye sahip olmayan insanın, "zorunlu olarak, mülk sahibi konumuna gelenlerin kölesi olacağı"nı söylemişti. Buna rağmen kafa karışıklığı giderek yayıldı. Çok geçmeden Josef Dietzgen "çalışmanın çağımızın kurtarıcısı olduğu"nu tüm dünyaya müjdeliyordu: "Emeğin koşullarındaki... iyileşme... şimdiye kadar hiçbir kurtarıcının başaramadığını sonunda gerçekleştirebilecek bir zenginlik ortaya çıkarmaktadır." Bu kaba Marksizm yorumu, emek işçilerin tasarrufunda olmadığı halde, ürünlerinin nasıl olup da onların yararına olacağı sorusunu pek dikkate almaz. Gözünü doğaya hâkim olma sürecindeki ilerlemeye dikip, toplumsal gerilemeyi fark etmez. Daha sonra faşizmde karşımıza çıkacak teknokratik eğilimler burada şimdiden görünmektedir. Bunlardan biri de, 1848 Devrimi öncesindeki sosyalist ütopyalardan uğursuzca farklılaşan bir doğa anlayışıdır. Bugün emekten anlaşılan, doğanın sömürülmesi demek. Safça bir gönül rahatlığıyla, doğa sömürüldükçe proletarya sömürüden kurtulur sanılıyor. Fourier'nin bunca alay konusu olmuş fantezileri, bu pozitivist anlayışla karşılaştırıldığında, son derece makul görünür. Fourier'ye göre, toplumsal emeğin uygun kullanımı sayesinde gecelerimizi dört tane ay aydınlatacak, kutuplardaki buzlar eriyip gidecek, deniz suyu tuzundan arınacak, vahşi hayvanlar bile insanın hizmetine girecekti. Tüm bunlar, doğayı sömürmek şöyle dursun, doğanın bağrında uyuklamakta olan yaratıcı imkânları harekete geçirecek bir emeğe işaret eder. Halbuki, yozlaştırılmış emek kavramının ayrılmaz bir parçası Dietzgen'in ifadesiyle "sebil" olan doğadır.

XII.

> Tarih gerek bize, ama bilgi bahçesinde başıboş
> gezinen aylağınkinden farklı bu ihtiyaç.
>
> —NIETZSCHE, Tarihin Hayat İçin Yarar ve Sakıncaları Üzerine

Tarihsel bilginin öznesi, mücadele içindeki ezilen sınıfın kendisidir. Marx bu sınıfı, tüm mazlum kuşakların öcünü alarak kurtuluş davasını sonuca ulaştıran son köleleştirilmiş sınıf olarak ele alır. Spartakistlerle birlikte bir an için yeniden hayatiyet kazanan bu bilinç, oldum olası Sosyal Demokrasi'ye itici gelmiştir. Blanqui'nin önceki yüzyılı yerinden oynatan adını Sosyal Demokrasi otuz yıl içinde hafızalardan silmeyi neredeyse başardı. İşçi sınıfı için *gelecek* kuşakların kurtarıcısı rolünü yeterli sayarak, ona güç veren en büyük kaynaklardan birini kuruttu. Bu eğitim sınıfa hem nefreti hem de fedakârlık duygusunu unutturdu. Çünkü her iki duygu da, köleleştirilmiş atalarımızın imgesiyle beslenir, torunlarımızın kurtarılması idealiyle değil.

XIII.

Her geçen gün davamız daha netleşiyor, halk daha uyanıyor.

—JOSEF DIETZGEN, Sosyal Demokrat Felsefe

Sosyal Demokrasi kuramı, özellikle de pratiği, gerçekliğe sadık kalmak yerine dogmatik iddialarda bulunan bir ilerleme anlayışı tarafından biçimlendirilmiştir. İlerleme denince Sosyal Demokratların kafasında öncelikle canlanan, insanlığın kendisinin ilerlemesiydi (sadece bilgi ve yeteneklerinin değil). İkincisi, ilerleme sonu olmayan bir şeydi (insanlığın sonsuz yetkinleşme gücüne denk düşüyordu). Üçüncüsü, pek karşı konulamaz bir şeydi (kendi dinamiğiyle çizgisel ya da sarmal bir yol izliyordu). Bunların hepsi de tartışmalı, eleştiriye açık iddialardır. Ama işin temeline inildiğinde, eleştiri bu iddiaların ötesine geçmeli, hepsinde ortak olan bir şeye yönelmelidir. Tarihsel ilerleme kavramı, insanlığın homojen ve boş bir zaman içinde durmadan yol aldığı tasavvurundan ayrıştırılamaz. İşte bu tasavvurun eleştirisi, ilerleme kavramının her eleştirisine temel oluşturmak zorundadır.

XIV.

Köken, hedeftir.

—KARL KRAUS, Manzum Sözler I

Tarih, bir inşa faaliyetinin nesnesidir: Yapı, homojen ve boş bir zamanda değil, "şimdi'nin zamanı"nın* doldurduğu bir zamanda yükselir. Nitekim Robespierre için eski Roma, tarihin sürekliliğinden koparıp aldığı, "şimdi'nin zamanı"yla yüklü bir geçmişti. Fransız Devrimi kendisini eski Roma'nın tekrarı olarak görmüştü. Tıpkı modanın eski giysilere başvurması gibi o da eski Roma'ya başvurmuştu. Moda hep geçmişin ormanlarında avlanıp güncel olanı yakalar, bir kaplan sıçrayışıyla. Ne var ki, geçmişe doğru bu sıçrayış, kuralları hâkim sınıfın koyduğu bir arenada gerçekleşir. Aynı hamle, tarihin geniş ufkunda diyalektik bir nitelik kazanır. İşte Marx devrimden bunu anlıyordu.

XV.

Tarihin sürekliliğini parçalama bilinci, eylem ânındaki devrimci sınıflara özgüdür. Büyük Fransız Devrimi kendi takvimini de yaratmıştı. Her takvimin ilk günü, tarih içinde zamanın akışını değiştiren bir makine işlevi görür. Bayram günleri olarak, anma günleri olarak tekrar tekrar karşımıza çıkan aslında hep aynı gündür. Yani takvimler zamanı, saatler gibi ölçmez. Onlar, son yüzyılda Avrupa'da en ufak bir izi kalmamış görünen bir tarih bilincinin anıtlarıdır. Oysa Temmuz Devrimi sırasında gerçekleşen bir olay, o dönemde bu bilincin hâlâ yaşadığını gösteriyordu. Çatışmaların başladığı günün akşamı, Paris'in birçok mahallesinde saat kulelerine ateş açıldığı görüldü, birbirinden habersiz ve aynı anda. Görgü tanığı bir şair, biraz da kafiye aşkıyla, olayın anlamını yakalamıştı:

> Amma garip şey! Yeni Yeşualar, yaşamak için ânı,
>
> Durduramayınca başka türlü akıp giden zamanı,
>
> Kurşunlamışlar kulelerdeki akrebi, yelkovanı.

XVI.

Bir geçiş olmayan, zamanın onda durduğu ve onun tarafından üstlenildiği bir bugün kavramı, tarihsel maddeci için vazgeçilemezdir. Çünkü bu kavrayış, tam da onun kendisi için tarih yazmakta olduğu bugünü tanımlar. Historisizm "ezeli ve ebedi" bir geçmiş sunar; tarihsel maddecinin geçmişle ilişkisi ise tekil ve benzersiz bir yaşantıdır. Tarihsel maddeci, historisizm

batakhanesindeki "evvel zaman içinde" adlı fahişeyle gücünü tüketmeyi başkalarına bırakır. Sahip olduğu kuvvetlerin efendisi olarak kalır: Erkekliğini tarihin sürekliliğini parçalamaya saklar.

XVII.

Historisizm eninde sonunda evrensel tarihe varır. Maddeci tarih yazımının yöntem açısından belki de en belirgin biçimde ayrıldığı anlayıştır evrensel tarih. Kuramsal donanımdan yoksundur. Yöntemi bir toplama işleminden ibarettir; homojen ve boş zamanı doldurabilmek için olgu yığınları devşirir. Buna karşılık, maddeci tarih yazımı kurucu bir ilkeye dayanır. Düşünme sadece düşüncelerin akıp gitmesi değil, aynı zamanda akışın durdurulup düşüncelere el konmasıdır. Düşünce birdenbire gerilimlerle yüklü bir kümelenmede durduğunda, onu şiddetle sarsar, kendisi de bu sarsıntıyla kristalize olur, bir monada dönüşür. Tarihsel maddeci, ancak karşısına bir monad olarak çıkan tarih konularını ele alabilir. Bu yapı içinde, olup bitenin Mesiyanik bir müdahaleyle durduruluşunun işaretini yakalar. Başka bir deyişle, baskı altındaki geçmiş uğruna verilen devrimci mücadele için bir başarı imkânı görür. Belli bir dönemi tarihin homojen akışından kopartıp almak için değerlendirir bu imkânı; böylece o dönemden belli bir hayatı, tüm bir ömürden de bir yapıtı çekip çıkartır. Bu yöntem sayesinde yapıtın *içinde* tüm bir ömür, ömrün *içinde* dönem, dönemin *içinde* tüm tarih akışı hem korunmuş hem de yadsınarak aşılmış olur. Tarihsel kavrayışla olgunlaşan besleyici meyvenin *içinde* nadide ama tatsız bir tohumdur zaman.

XVIII.

"Homo sapiens'in elli bin yıldan ibaret tarihi," diyor çağdaş bir biyolog, "yeryüzündeki organik hayatın tarihiyle karşılaştırıldığında, yirmi dört saatlik bir günün ancak son iki saniyesi kadardır. Uygar insanın tarihi ise böyle ölçüldüğünde, son saatin son saniyesinin beşte birini ancak kaplar." Mesiyanik zamanın bir modeli olarak, tüm insanlık tarihini muazzam bir kısaltmayla içinde taşıyan şimdi'nin zamanı, tamı tamına insanlık tarihinin evrendeki yerine denk düşer.

EK

A

Historisizm, tarihin çeşitli anları arasında bir nedensellik ilişkisi kurmakla yetinir. Ama hiçbir olgu sırf bir neden oluşturduğu için tarihsel sayılmaz. Bir olgu ancak sonradan, binlerce yıl uzağındaki olaylar aracılığıyla tarihsellik kazanır. Bundan yola çıkan tarihçi, olaylar dizisini tespih çeker gibi peşpeşe sıralamaktan vazgeçecektir. Bunun yerine, yaşadığı dönemin çok belli bir dönemle oluşturduğu kümenin farkına varır. Böylece kurulan bugün kavramı, içinde Mesiyanik zaman kırıntılarının uçuştuğu "şimdi'nin zamanı"dır.

B

Zamanın nelere gebe olduğunu keşfetmeye çalışan kâhinler, onu ne homojen ne de boş bir şey olarak görürlerdi. Bunu akılda tutan kişi, hatırlama ânında geçmiş zamanla kurulan ilişkinin de tıpkı böyle bir yaşantı olacağını anlayabilir belki. Yahudilere kehanetin yasaklandığı bilinir. Buna karşılık, Tora ve dualar onlara hatırlamayı öğretir. Kâhinlerden bilgi umanların kapıldığı gelecek büyüsü onlar için bozulmuştur. Ama bu, geleceği Yahudiler için homojen ve boş bir zaman haline getirmez. Çünkü onlar için zamanın her saniyesi, Mesih'in açıp girebileceği dar bir kapıdır.



Tek Yönlü Yol için kitap kapağı tasarımı, Sascha Stone, Berlin.

TEK YÖNLÜ YOL

BENZİN İSTASYONU

Bugün hayatın kurgusu fikirlerden çok olguların hükmü altında; öyle olgular ki, neredeyse hiçbir zaman bir fikre dayanak olamamışlar. Bu koşullarda gerçek edebi faaliyet, edebi bir çerçeve içinde yer almayı hedefleyemez — böylesi bir çerçeve olsa olsa edebiyatın kısırlığının sıradan bir ifadesi olabilir. Anlamlı bir edebi faaliyet ancak eylemle yazının zorunlu olarak birbirini izlediği bir düzen içerisinde ortaya çıkabilir; bu faaliyetin beslemesi gereken biçimler, kitabın evrensel ve boş iddialarla yüklü jesti değil, eylemli toplulukları etkilemeye daha elverişli gösterişsiz biçimler, broşürler, el ilanları, makale ve afişler olmalıdır. Ancak böyle uyanık bir dil âna layık olabilir. Yağ makine için neyse, fikirler de toplumsal hayatın devasa donanımı için odur; insan makine yağını bir türbinin üzerine boca etmez; önceden bilinmesi gereken, gözden ırak dişli ve eklemlere birkaç damla damlatır.

KAHVALTI ODASI

Bir halk inanışına göre rüyaların aç karnına anlatılmaması gerekir. Çünkü bu durumda insan uyanık da olsa henüz rüyanın hükmünden kurtulamamıştır. Sabah yüzümüzü yıkadığımızda yalnız vücudumuzun yüzeyi ve kaslarımız güne başlar; çok daha derin katmanlardaysa rüyanın gri gölgesi, sabah tuvaletine rağmen varlığını sürdürür; hatta uyanıklığın o ilk saatlerinin yalnızlığında kendisini daha bir koyulaştırır. Hemcinslerinden korkusundan olsun, dinginliğini muhafaza etmek için olsun günle temasa geçmekten kaçınan kişi, bir şey yemek konusunda isteksiz olacak, kahvaltısına boş verecektir. Böylece geceyle gündüz dünyaları arasındaki kopuşu yaşamamış olur — eğer rüyanın ateşi duaya değilse bile yoğun bir sabah işine hizmet edecekse yerinde bir önlem, aksi takdirde hayati

ritmlerin karışmasına yol açacak bir davranış. Rüyayı anlatmaya kalkışmaksa felakettir; hâlâ rüya dünyasından kopamamış olan kişi, rüyasına kendi sözleriyle ihanet eder, dolayısıyla da rüyasının intikamına uğramak zorunda kalır; daha modern kavramlarla ifade edecek olursak, kendi kendine ihanet etmiş olur. Rüyanın koruyucu safiyetini geride bırakmış olduğundan, rüyada görülmüş hayallere sakar ellerini uzatması teslimiyetle sonuçlanır. Çünkü insan rüyasını ancak karşı kıyıdan, günün parlak ışığı altında hakkını vererek hatırlayabilir. Rüyanın bu karanlık bölgesine, yine yüze su çarpmaya benzeyen ama ondan bütünüyle farklı bir arınmayla varılır. Mideden geçer bunun yolu. Karnı aç olan kişiyse rüyasını ancak uykuda konuşuyormuşçasına anlatabilir.

STANDART SAAT

Büyük yazarlar tamamlanmış yapıtlardansa ömür boyu üzerinde uğraşmaya devam ettikleri fragmanların yükünü daha çok hissederler. Çünkü sonuçlardan benzersiz bir haz duyanlar, ancak nispeten zayıf ve kafası karışık olanlardır; bu bütünlenmenin kendilerini hayata iade ettiğini düşünürler. Oysa deha her kesintiyi, kaderin her vuruşunu, işliğinde çalışırken dalıverdiği müşfik uyku gibi karşılar. Ve bunlardan fragmanlarla tılsımlı bir çember örer. "Deha zahmettir."

GERİ DÖN! HERŞEY AFFEDİLDİ!

Tıpkı barfiksde büyük dönüşü yapmaya çalışan jimnastikçi gibi her çocuk, er ya da geç kendi payına düşecek kaderi belirleyen talih çarkını kendisi için çevirir. Çünkü yalnız on beşindeyken bildiğimiz ya da yaptığımız şey sonradan bizi cezbedecektir. Dolayısıyla hiçbir zaman telafi edemeyeceğimiz bir şey vardır: On beşimizdeyken evden kaçmamış olmak. Sonradan anlarız: Sokakta geçirilen kırk sekiz saat, tıpkı alkalik çözeltide olduğu gibi, mutluluğun kristalini yaratır.

LÜKS DÖŞENMİŞ ON ODALI DAİRE

19. yüzyılın ikinci yarısına özgü döşeme tarzı, dinamik merkezi apartman dairelerinden duyulan dehşeti ifade eden polisiye roman tarzında uygun

betim ve çözümlemesine kavuşabildi ancak. Bu tarz için möblelerin yerleştirilişi aynı zamanda ölümcül tuzakların bir yerleşim planıdır; odaların dizilişi kurbana kaçacağı yolu çizer. Bu türün, böylesi konutların henüz ortaya pek çıkmadığı bir zamanda yazan Poe ile başlamış olması bu iddiaya karşı bir kanıt değil. Çünkü istisnasız bütün büyük yazarlar, meydana getirdikleri bileşimin unsurlarını kendilerinden sonra varolacak bir dünyadan seçerler — örneğin Baudelaire'in şiirlerindeki Paris sokakları ve Dostoyevski'nin karakterleri ancak 1900'den sonra varolmaya başladılar. 1860-90 arasının oymalarla kaplı dev büfeleri, palmiyelerin durduğu günyüzü görmez köşeleri, parmaklıklarının arkasında siper almış balkonları ve gaz lambalarındaki alevlerin oynaştığı uzun koridorlarıyla burjuva iç mekânları ancak bir ceset için uygun bir barınak olabilir. "Şu sedirin üzerinde, yaşlı teyze öldürülmeden edemez." Döşemenin ruhsuz lüksü ancak ölü bir gövdenin varlığında gerçek bir konfora dönüşebilir. İç mekânlarda barınan o gösterişli Şark çok daha ilginçtir. Acem ve Osmanlı halısı, avize ve hakiki Kafkas hançeri... Dürülmüş ağır kilimlerin ardında kendisini bir Doğu taciri gibi, hanlığının beyhude tılsımına hükmeden lâgar bir paşa gibi hisseden evin efendisi hisse senetleriyle âlemler yaşar; ta ki güzel bir ikindi, divanın üzerinde sallanan gümüş askıdaki hançer öğle uykusunu ve kendisini nihayete erdirinceye kadar. "Polisiye roman" yazdıkları ve belki de yapıtlarında burjuva cehenneminin bir yönünü sergiledikleri için hak ettikleri üne kavuşamamış bir dizi yazar, şehvetle yakışıklısını bekleyen yaşlı bir kadın gibi tir tir meçhul katilini bekleyen bu burjuva apartman dairelerinin tabiatına nüfuz edebilmişlerdi. Bu nitelik Conan Doyle'un tek tük birkaç yazısında ve A. K. Green'in büyük bir prodüksiyonunda yakalanabildi; ve Gaston Leroux 19. yüzyılın büyük romanlarından birinde, *Opera'daki Hayalet*'te bu türü doruk noktasına ulaştırdı.

ÇİN İŞİ ANTIKALAR

Bugünlerde kimse becerisine fazla bel bağlamamalı. Gücün kaynağı doğaçlama... Bütün tayin edici yumruklar sol elle vuruluyor.

Her akşam ziyaret ettiğim —'nin evine giden yokuşun başında bir kapı var. O taşındıktan sonra kapının kemeri karşımda işitme yetisini yitirmiş bir

kulak gibi duruyor.

Pijamalarını giyinmiş bir çocuk misafire "Hoşgeldin" demeye bir türlü yanaşmıyor. Etraftakiler, ona utangaçlığından daha yüksek bir terbiyenin kurallarından söz ederek boşuna nasihat ediyorlar. Birkaç dakika sonra tekrar görünüyor; bu sefer tamamen çıplak. Bu arada banyosunu da yapmış.

Üzerinde yürünen patikanın gücü, uçaktan seyredileninkinden farklıdır. Benzer bir şekilde, okunan metnin gücüyle kopya edileninki de birbirinden farklıdır. Uçak yolcusu yalnızca patikanın manzara içerisinde kendisine nasıl bir yol açtığını, nasıl onu çevreleyen kırla aynı yasalara uyarak ilerlediğini görebilir. Ama ancak yolu yürüyerek kat eden kişi, buyurabileceği güç hakkında fikir sahibi olabilir, patikanın nasıl cephede ordusunu mevzilendiren bir komutan gibi, uçaktan yalnızca yayılmış bir ova gibi görünen araziden, her kıvrımında yeni mesafeler, manzaralar, açıklıklar, menziller davet ettiğini öğrenebilir. Ancak kopya edilen metin kopya edenin ruhuna böyle hükmedebilir; okumakla yetinen kişi ise metnin ruhunda açtığı yeni yönleri, içinin gittikçe sıklaşan ormanındaki o yolu asla keşfedemez. Çünkü okuyan hayallere dalmış zihninin özgür uçuşunu izlerken, kopya eden onu başka bir buyruğa teslim etmiştir. Çinlilerin kitapları kopya etme geleneği edebi bir kültür için eşsiz bir teminat ve Çin'in bütün bilmecelerinin anahtarıdır.

ELDİVENLER

Hayvanlardan duyulan tiksintiye egemen olan, onlara dokunduğumuzda bizi tanıyacakları korkusudur. İnsanın derinliklerinde kımıldayan bu dehşet, kendi içinde hayvan tarafından tanınmasını sağlayacak kadar ona aşina bir şeyin bulunduğu yolundaki belirsiz sezginin ifadesidir. Her tiksinti aslında dokunmaktan tiksinmedir. Bu duyguyla ancak hedefinden fazlasını gerçekleştiren abartılı bir jestle başa çıkılabilir: Mide bulandıran şey şiddetle ağza tıkılıp yutulurken, üstderinin temas edilebilecek en hassas bölgesi tabu olarak kalır. İnsanın tiksinti duygusunun aynı zamanda hem aşılmasını hem inceltilerek geliştirilmesini talep eden ahlaki paradoks ancak bu şekilde karşılanabilir. İnsan hayvanlarla, hatırlatılması içini kaldıran hayvani ilişkisini inkâr edemez; ona hükmetmek durumundadır.

"Çözülen" ne? Hayatımızın bütün soruları, biz yaşadıkça arkamızda bıraktıklarımızı görmemizi engelleyen bir çalı yığını gibi değil mi? Bu yığını kaldırmak bir yana, seyreltmek bile aklımıza gelmiyor. Onu arkada bırakıp ilerliyoruz. Gerçi belli bir uzaklıktan görülebiliyor ama bir gölge, giderek iç içe geçen bir bilmece gibi, belli belirsiz.

Yorum ve çevirinin metinle ilişkisi, üslup ve taklidin doğayla ilişkisiyle aynı: Aynı şey farklı veçhelerden göz önüne alınıyor. Kutsal metnin dallarında her ikisi de ebediyen hışırdayan yapraklar, dünyevi metinlerinkinde ise dalından tam mevsiminde düşen yemişler.

Âşık, sevdiği kadının yalnızca "kusurlar"ına, kapris ya da zaaflarına bağlı değildir. Yüzdeki kırışıklar, lekeler, giyiminin paspallığı, yürüyüşünün aksaklığı onu herhangi bir güzellikten daha kalıcı, daha amansız bir şekilde sevgiliye bağlar. Bu, öteden beri biliniyor. Peki ama neden? Eğer duygularımızın kafada olmadığı doğruysa, eğer bir pencere, bir bulut, bir ağaç hakkındaki duyusal yaşantımızı beyinlerimizde değil de, orada, gördüğümüz yerde yaşıyorsak, sevilene bakarken de kendi dışımızdayız demektir. Ama gerilim ve tutkudan bir işkence içerisinde... Gözleri kamaşmış duygu, kadının parıltısında bir kuş sürüsü gibi uçuşur durur. Ve nasıl kuşlar ağacın yapraklarla örtülü kuytuluklarına sığınırlarsa, duygularımız da güven içerisinde dinlenebilmek için kırışıkların gölgesine, sarsak hareketlere, sevdiğimiz gövdenin göze batmaz kusurlarına saklanırlar. Oradan geçen hiç kimse, âşığın birden uyanıveren sevgisinin tam da orada, kusurlu ve eleştirilebilir olanda kendisine yuva kurduğunu fark edemez.

İÇİŞLERİ BAKANLIĞI

İnsanın geleneksel düzene karşı beslediği düşmanlık ne kadar büyükse, kendi özel hayatını, geleceğin toplumunda yasakoyucu mertebesine çıkartmak istediği normlar uyarınca o kadar katı bir biçimde düzenleyecektir. Henüz hiçbir yerde yürürlük kazanmamış bu yasalar onu, hiç değilse kendi varoluşunun sınırları içinde kendilerini gerçekleştirme

yükümlülüğü altına sokmuş gibidir. Oysa sınıf ya da ulusunun en kadim mirasıyla uyum halinde olduğunu bilen kişi, kimi zaman özel hayatının, kamu önünde şaşmaz bir kararlılıkla olumladığı ilkelerle açıkça çelişmesine aldırış etmez; gizliden gizliye kendi davranışını onaylar, üstelik en ufak bir rahatsızlık duymadan, aksine bunda gösterişle savunduğu ilkelerin otoritesinin ne kadar sarsılmaz olduğunun en belirleyici kanıtını görerek... İşte anarko-sosyalist politikacı ile muhafazakâr olanı arasındaki fark.

İMPARATORLUĞUN PANAROMASI

Alman Enflasyonunda Bir Gezinti

I. Alman burjuvazisinin hayat tarzı olan aptallık ve korkaklık alaşımını eleveren beylik sözler dağarcığı içinde, yaklaşmakta olan felaketten söz edeni özellikle dikkate değer; "İşler artık böyle devam edemez." Geçmiş onyıllardan türetilmiş güvenlik ve mülkiyet kavramlarına çaresizce saplanıp kalmak, sıradan yurttaşı mevcut durumun temelinde yatan, aslında son derece dikkate değer yepyeni istikrar unsurlarını algılayabilmekten alıkoyar. Savaş öncesi yıllarının göreli istikrarı işine yaramış olduğu için, kendisini mülksüzleştiren her durumu istikrarsızlık olarak görmekten bir türlü kurtulamaz. Oysa istikrar koşullarının ille de hoş koşullar olması gerekmez; savaş öncesinde bile kimi katmanlar için istikrar koşulları sefaletin istikrarı demekti. Çöküş, yükselişten hiç de daha az istikrarlı ya da daha şaşırtıcı değildir. Ancak mevcut durumun yegâne mantığının düşüş olduğunu kaydeden bir bakış, her gün tekrarlananın karşısında insanı aciz bırakan bir şaşkınlığın ötesine geçerek, çöküş görüntülerinin istikrarın ta kendisi, kurtuluşunsa olağandışı, neredeyse kavranamaz ve mucizevi olduğunu algılayabilir. Orta Avrupa'nın halk toplulukları, erzak ve barutu tükenmekte olan, kurtuluşun insan havsalasının alamayacağı kadar uzak göründüğü kuşatılmış bir şehrin sakinleri gibi yaşıyorlar —kayıtsız şartsız bir teslimiyetin belki de en ciddi seçenek olarak göründüğü bir durum. Ama Orta Avrupa'nın karşısında hissettiği sessiz ve görünmez güç, barış görüşmelerine yanaşmıyor. Dolayısıyla nihai saldırıyı beklemekle geçen bitmez tükenmez süre içerisinde bakışları, tek kurtuluş umudu olan o olağanüstü olaya dikmekten başka yapacak bir şey kalmıyor. Ama bizi kuşatan güçlerle aramızda gizemli bir temas olduğundan, yoğun ve

yakınmasız bir dikkatten oluşan bu halin kendisi, bir mucizeye yol açabilir. Ya da tersi; işlerin artık böyle gidemeyeceği kabulü, toplulukların olduğu gibi bireylerin de acıları söz konusu olduğunda, artık ötesi olmayan tek sınırın yokoluş olduğu gerçeğine ayabilir.

II. Tuhaf bir paradoks: insanlar en dar ve kişisel çıkarlarından hareketle davranıyorlar, oysa davranışları hiçbir zaman olmadığı kadar kitle içgüdülerinin hükmü altında. Ve kitle içgüdüleri her zaman olduğundan daha da bulanık ve hayata yabancılaşmış durumda. Sayısız anekdotun da naklettiği gibi, yaklaşan ama henüz görünmeyen tehlikenin karşısında hayvanların o bilinmez güdüleri bir kaçış yolunu keşfedebilirken, her bir bireyinin kendi sefil refahıyla meşgul olduğu bu toplum hayvani bir duyarsızlıkla, ama hayvanların duyuötesi sezgilerinden de yoksun olarak en ayan beyan tehlikeler karşısında bile kör bir kitle halinde yeniliyor; tayin edici güçlerin kimliği karşısında bireysel hedeflerin çeşitliliği önemsizleşiyor. Toplumun tanıdık ama çoktan yitirilmiş hayat tarzına olan bağlılığının, en vahim tehlike karşısında bile insan aklının gerçek kullanımını —öngörüyü— sıfırlayacak kadar katı olduğu tekrar tekrar görüldü. Yani bu toplumun eblehliğiyle ilgili resim tamamlanmış durumda: Güvensizlik, yani hayati içgüdülerin yoldan çıkması; iktidarsızlık, yani aklın çözülmesi. İşte bütün Alman burjuvazisinin durumu.

III. Bütün yakın insani ilişkiler, varlıklarını sürdürmelerini neredeyse olanaksız kılacak, delici, tahammül edilemez bir saydamlıkla aydınlanmış durumdalar. Çünkü bir yandan her türlü hayati ilginin merkezine paranın tahripkârlığı yerleşmiş; diğer yandan bu durumun kendisi, neredeyse bütün ilişki imkânlarına set çeken bir barikat. Dolayısıyla doğal olduğu kadar ahlaki düzlemde de hesapsız bir güven, sükûnet ve sağlık ortadan kayboluyor.

IV. "Çıplak" yoksunluktan söz etme alışkanlığı boşuna değil. Zorunluluğun buyruğu altında ve başkalarından gizlenenin ancak binde birini gösterecek şekilde teşhir edilmesinin en yaralayıcı yanı, uyandırdığı acıma duygusu ya da seyreden için aynı derecede dehşet verici olan kendi dokunulmamışlığı hakkındaki bilinç değil, utançtır. Açlığın, en sefilleri, gelen geçenin kendilerini yaralayan bu çıplaklığı örtmek için attıkları

banknotlarla yaşamak zorunda bıraktığı büyük bir Alman şehrinde kalmak imkânsız.

V. "Yoksulluk kimseyi lekelemez." Pek iyi, pek hoş. Ama onlar lekeliyor yoksulu. Lekeliyorlar, sonra da bu küçük özdeyişle avutuyorlar. Bu da bir zamanlar belki geçerli olan ama çok uzun zamandır anlamını yitirmiş özdeyişlerden biri. Aynı durum "Çalışmayana ekmek yok" yollu vahşi özdeyiş için de geçerli. İnsanı besleyecek işlerin bulunduğu zamanlarda, lekelemeyen bir yoksulluk da vardı, sakatlıktan ya da başka bir talihsizlikten kaynaklanan. Ama milyonların içine doğduğu, yüzbinlerin yoksullaşma sonucu içine çekildikleri bu mahrumiyet gerçekten lekeliyor. Çevrelerinde pislik ve sefalet, görünmez ellerin ördüğü bir duvar gibi yükseliyor. Nasıl bir adam tek başınayken çok şey çekebilir ama bunu karısı gördüğünde ya da karısı aynı şeyi çektiğinde farklı bir utanç duyarsa, aynı şekilde yalnızken çok şeye, gizleyebildiği sürece de herşeye tahammül edebilir. Ama ailesi ve hemşerileri üzerine devasa bir gölge gibi düştüğünde, kimse yoksullukla barışamaz. Bu durumda kendisine yöneltilen her aşağılama karşısında uyanık olması, kendini disipline etmesi gerekir ki kaderin derinliklerine yuvarlanmak yerine isyan yokuşunu tırmanabilsin. Ama kaderin, basında her gün ve hatta her saat başı sözde neden ve sonuçlar uydurularak tartışılan en kara ve feci vuruşları, hayatına hükmeden karanlık güçleri tanımasını engelledikçe, bunun için de bir umut yok.

VI. Alman hayatının düzenini şöyle böyle tanıyan ve ülkede kısa bir yolculuk yapan bir yabancıya ülke sakinleri uzak ve esrarengiz bir ırk kadar garip görünecektir. Nüktedan bir Fransız bir zamanlar şöyle demişti: "Bir Alman nadiren kendini anlayabilir. Anlasa bile bunu söylemez. Söylese bile anlatamaz." Savaş bu aşılmaz mesafeyi daha da açtı, ama bunun nedeni yalnızca Almanların işlediği söylenen gerçek ve efsanevi zulümler değil. Başka Avrupalıların gözünde Almanların yalıtılmışlığını mutlaklaştıran, onlarla ilişkilerinde (çok yerinde bir tarzda söylendiği gibi) Hotanto'larla ilişki kuruyorlarmış tavrının doğmasına yol açan şey, burada daha ziyade hayat koşulları, yoksulluk ve aptallığın insanları tamamen kolektif güçlerin boyunduruğuna almış olmasıdır; Almanlardan başka yalnızca yabanilerin aşiret yasalarına tabi hayatı, dışarıdan bakanlar için anlaşılmaz, ona hapsolanlar içinse algılanmaz bir şiddetle kolektif güçlere bu kadar tabidir.

Bütün kazanımlar içerisinde en Avrupalı olanı, yani bireyin cemaatin ona çizdiği rotadan sapma hakkını az çok fark edilebilir bir ironiyle savunabilme yeteneği, Almanları tamamen terk etti.

VII. Söyleşme özgürlüğü yitiriliyor. Geçmişte insanın sohbet ettiği kişiyle ilgilenmesi kendiliğinden veri kabul edilen bir şeydiyse, bugün bunun yerini onun ayakkabılarının ya da şemsiyesinin fiyatına duyulan merak almış durumda. Hayat gaileleri ve para meselesi, en sıcak sohbetlere karşı konulmaz bir şekilde müdahale ediyor. Üstelik insanlar bunları konuşurken, belki de birbirlerine yardımcı olabilecekleri tasa ya da üzüntülerden değil, yalnızca genel bir resimden söz ediyorlar. Sanki insan bir tiyatroda tutsak edilmiş, beğensin beğenmesin oyunu izlemek zorunda ve oyunu hiç durmadan, ister istemez düşünce ve sözünün konusu haline getirmeye mahkûm.

VIII. Çöküşü görmeyi toptan reddetmeyen herkes, hemen kendi mevcudiyetine, faaliyetine ve bu kaostaki payına bir mazeret bulmaya koyuluyor. Bu genel yeniklik hakkında ne kadar görüş varsa, herkesin kendi eylemi ve barınma alanına, kendi ânına ilişkin bir o kadar da istisnası var. Kişisel varoluşun iktidarsızlığına ve kapılmışlığına tarafsız bir horgörüyle bakıp hiç değilse genel körleşmeden sıyrılabilmektense, bu varoluşun itibarını kurtarmaya yönelik kör bir ısrar hemen her yerde hâkim oluyor. Havanın hayat teorilerinden ve dünya görüşlerinden bu kadar ağırlaşması, bu ülkede bunların böylesine ukala bir edayla sunulması da bu yüzden; çünkü neredeyse hepsi de eninde sonunda alabildiğine önemsiz bir özel durumu meşrulaştırmaya hizmet ediyor. Havanın hayaletlerle, herşeye rağmen bir gece ansızın karşımızda bulacağımız muhteşem bir kültürel gelecek seraplarıyla dolu olması da yine aynı nedenden; çünkü herkes kendi yalıtılmış bakış açısından kaynaklanan optik yanılsamalara sonuna kadar angaje olmuş durumda.

IX. Bu ülkeye tıkıştırılmış insanlar artık insan kişiliğinin anahatlarını seçemiyorlar. Her özgür kişi onlara bir tuhaflık olarak görünüyor. Yüksek Alplerin gökyüzüne değil de, koyu bir kumaşın kıvrımlarının üzerine yaslandığını düşünün. O heybetli doruklar ancak belli belirsiz görülebilecektir. Benzer bir şekilde, Almanya'nın göğünü de ağır bir perde

kapatmış durumda, öyle ki en büyük insanların dahi artık profillerini göremiyoruz.

X. Eşya sıcaklığını yitiriyor. Her gün kullandığımız nesneler sessizce ama kararlı bir şekilde bizi itiyor. Onların yalnızca açık değil gizli dirençlerini de kırabilmek için günbegün ağır işçilik yapmamız gerekiyor. Bizi ölesiye dondurmayacaklarsa soğukluklarını kendi sıcaklığımızla telafi etmek, kan kaybından ölmeyeceksek sonsuz bir hünerle dikenleriyle başa çıkmak durumundayız. Hemcinslerimizden de bir yardım umamayız. Otobüs biletçileri, memurlar, işçiler, satıcılar — hepsi de, tehlikesini kendi kabalıklarıyla kanıtlamaya çalıştıkları, inatçı bir maddenin temsilcileriymiş gibi hissediyorlar kendilerini. İnsanın çürümesini taklit eden eşya, kendi soysuzlaşmasıyla insan onu cezalandırırken, ülke de suç ortaklığı ediyor. Eşya gibi o da bizi kemiriyor; hiç gelmeyen Alman baharı, çözülmekte olan Alman tabiatına ilişkin birbirleriyle bağlantılı sayısız görünüşten yalnızca biri... Burada sanki üstümüzde yükselen hava tabakası bütün doğa yasalarına aykırı bir şekilde ansızın ağırlığını hissettirmeye başlamış.

XI. İster zihinsel, hatta ister doğal bir içtepiden kaynaklanıyor olsun, her insan eylemi açılımı sırasında dış dünyanın sınırsız direnciyle karşılaşır. Konut kıtlığı ve trafik vergisi, Avrupa özgürlüğünün, bazı biçimleriyle Ortaçağ'da bile varolan o temel simgesini, seyahat özgürlüğünü yok ediyor. Eğer Ortaçağlar'da zor, insanları tabii birliktelik biçimlerine mahkûm ediyorduysa, bugün de insanlar gayri tabii topluluklar içerisinde birbirlerine zincirlenmiş durumdalar. Zaten yaygınlaşmakta olan dolaşma merakının tehditkâr şiddetini, çok az şey seyahat özgürlüğünün bu şekilde boğulması kadar artırabilir; hareket özgürlüğüyle, ulaşım araçlarının bolluğu arasındaki oransızlık hiçbir zaman bu kadar büyük olmamıştı.

XII. Nasıl herşey önlenemez bir karışma ve kirlenme süreciyle özgünlüğünü yitiriyor, sahicilik yerini muğlaklığa terk ediyorsa, şehir de bundan payını alıyor. Güven veren, teskin eden eşsiz bir güçle içinde yaşayanları bir kalenin huzuruyla kuşatan ve üstlerinden ufukla birlikte, aslında daima uyanık bekleyen ilkel güdülerle yaşamanın yükünü kaldıran büyük şehirlerin, istilacı kır tarafından her noktadan yarıldığı görülüyor. İstilacı olan manzara değil, başıboş doğada en buruk ne varsa o: Sürülmüş

tarlalar, asfalt yollar, şehrin o ışıldayan kızıl örtüsünün artık gizleyemediği gece göğü... İşlek bölgelere bile egemen olan güvensizlik, şehir sakinini, ıssız kırın yabaniliklerinin yanı sıra, kent mimarisinin çarpıklıklarını da özümsemek zorunda kaldığı, saydamlıktan uzak ve gerçekten ürkünç bir durumda bırakıyor.

XIII. Servet ve yoksulluk karşısında duyulan soylu kayıtsızlık, üretilen şeyleri terk etti. Her biri sahibine damgasını vurarak ona yalnızca bir çulsuz ya da bir dolandırıcı gibi görünme seçeneğini tanıyor. Aslında zekâ ve sıcakkanlılık gerçek lükse nüfuz edip onu unutturabilir, ama önümüzde resmi geçit yapmakta olan lüks mallar öylesine yüzsüz, öylesine kesif ki, zihnin fırlattığı bütün oklar bu sert yüzeye çarpıp parçalanıyor.

XIV. Halkların en eski töreleri, doğanın nimetlerinden bol bol yararlanırken bir tamahkârlığa kapılmamamız için sanki bizi uyarıyor gibiler. Çünkü biz Toprak Ana'ya kendimizden hiçbir armağan veremeyiz. Dolayısıyla alırken, kendi payımıza sahip çıkmadan önce onun bir kısmını geri vererek saygı göstermek yerinde olur. Eski sunak töresi bu saygının ifadesiydi. Hatta, toprağa ya da bereket bağışlayan eski atalara dönecek olan unutulmuş başakları ya da yere düşmüş üzümleri toplamayı yasaklayan törelerde de dönüşmüş olarak yaşayan, belki de hatırlanamayacak kadar eski zamanlara uzanan bu deneyimdir. Bir Atina töresi, sofradan ekmek kırıntılarını toplamayı yasaklıyordu; çünkü bunlar kahramanlara aitti. Eğer toplum zorunluluk ve açgözlülüğün baskısı altında, doğanın armağanlarını ancak yırtıcı bir hırsla alacak, en yüksek kârla satabilmek uğruna dalından ham meyvayı koparacak, karnını tıka basa doldurmak uğruna her çanağı sıyıracak kadar soysuzlaştıysa, o zaman dünya yoksullaşacak, toprak kötü hasat verecektir.

TİTİZ BAYANLAR İÇİN KUAFÖR

Kurfürstendamm'dan üç bin bey ve hanımefendi bir sabah herhangi bir açıklama yapılmadan yataklarından kaldırılıp yirmi dört saat için göz altına alınacaklar. Geceyarısı, hücrelerine ölüm cezası hakkında bir anket dağıtılacak. Böyle bir durumda hangi idam biçimini tercih edeceklerini de belirtmeleri istenecek. Bu anket kâğıdı, bugüne kadar kimse sormadığı

halde "vicdanlarına danışarak" fikirlerini beyan edenler tarafından "bilgileri elverdiği ölçüde" doldurulacak. Günün ilk ışıklarıyla, öteden beri kutsal addedilen ama bu ülkede cellada adanmış o saatte, idam cezası meselesi halledilmiş olur.

YEMİNLİ KİTAP MÜFETTİŞİ

Nasıl bu dönem genel olarak Rönesans'ın antiteziyse, özel olarak da matbaanın icat edildiği durumun karşıtı. Rastlantı ya da değil, matbaanın Almanya'da ortaya çıkışı, kelimenin en önde gelen anlamıyla kitabın, kitaplar kitabının Luther'in çevirisi aracılığıyla halka mal olduğu döneme denk geldi. Şimdiyse herşey geleneksel biçimiyle kitabın sonunun gelmekte olduğuna işaret ediyor. Mallarmé *Coup de dés*'sinde, kesinlikle gelenekçi olan yazısının kristali andıran yapısı içerisinde gelmekte olanın sahici imgesini görerek, reklamın taşıdığı grafik gerilimi basılı sayfaya sindirebilen ilk kişi oldu. Dadacıların daha sonra giriştikleri tipografik deneyler, doğrusu yazının inşasına dair ilkelerden değil, bu yazı adamlarının hassas sinirsel tepkilerinden kaynaklanıyordu ve bu yüzden deneyleri üslubunun iç doğasından kaynaklanan Mallarmé'ninkilerden daha az kalıcı oldu. Ama tam da bu nedenden ötürü, zamanımızda iktisat, teknoloji ve kamu hayatındaki bütün belirleyici olaylar arasında varolan o ezeli uyumdan hareketle Mallarmé'nin münzevi hücresinde yaptığı monadı andıran keşiflerin ne kadar güncel olduğunu kanıtlıyorlar. Kitapta özerk bir varoluşu sürdürebileceği bir sığınak bulan yazı, reklamlar tarafından acımasızca sokağa düşürülüyor ve iktisadi hayatın bütün vahşi aykırı yasallıklarına tabi kılınıyor. Yeni biçiminin görmesi gereken zorlu bir eğitim. Yazının dikey yazıtlardan, önce rahleye yaslanan elyazmalarından geçerek kitapla yatakta son bulan uzanması, yüzyıllar önce başladı; şimdi yine yavaş yavaş ayaklarını yere basarak doğrulmaya başlıyor. Gazete yataydan ziyade dikey olarak okunuyor, film ve reklamsa basılı kelimeyi tamamen dik açının diktatörlüğüne tabi kılıyor. Çağımızın insanı daha ilk kitabın kapağını açmadan, değişken, renkli, birbiriyle yarışan harflerin uçuştuğu öylesine kesif bir tipiye yakalanıyor ki, kitabın arkaik sükûnetine nüfuz edebilme şansı yok denecek kadar az. Şimdiden şehirlilerin zihin addettikleri güneşin tutulmasına yol açan çekirge sürüsü kadar basılı malzeme, her geçen yıl daha da artacak. İş hayatının başka talepleri daha da

ileri gidiyor. Kartoteksler, üçboyutlu yazının fethedildiğinin bir işareti; bu yönleriyle de yazının rünik harfler ya da düğüm yazısı gibi ilk biçimlerinin üçboyutluluğuna şaşırtıcı bir karşılık oluşturuyorlar. (Ve bilimsel üretimin bugünkü şeklinin de kanıtladığı gibi, kitap daha şimdiden, iki farklı kartoteks sistemi arasında günü geçmiş bir dolayım halini almış durumda; çünkü önemli olan şey kitabı yazan araştırmacının kart kutusunda, kitabı inceleyen âlim de onları kendi kart kutusuna aktarıyor.) Ama yazının gelişmesinin ilânihaye kaotik bir akademik ve ticari etkinliğin iktidar talebi tarafından sınırlanamayacağına kuşku yok; yazı bu yeni ekzantrik görselliğiyle grafik alanlara daha derinlemesine daldıkça, birdenbire uygun bir olgusal içerik edineceği, nicel birikimin nitel sıçramaya dönüşeceği an yaklaşıyor. Çok eskiden olduğu gibi şimdi de yazının en birinci ve önde gelen uzmanları olan şairler, bu görsel yazıya ancak çok sessiz ve derinden bir şekilde inşa edilmekte olduğu alanlarla, istatistiki ve teknik diyagramlarla başa çıkarak katılabilirler. Uluslararası bir hareketli yazıya geçerlik kazandırıldığında şairler halkların hayatında taşıdıkları otoriteyi yenileyecek ve kendisiyle kıyaslandığında belagatin bütün yenilikçi atılım ve beklentilerinin modası geçmiş hayaller gibi görüneceği yeni bir rol edinecekler.

NO: 13

Treize — j'eus un plaisir cruel de m'arrêter sur ce nombre.

(On üç — bu sayıda duraklamaktan zalim bir zevk aldım.)

—MARCEL PROUST

Le reploiement vierge du livre, encore, prête à un sacrifice dont saigna la tranche rouge des anciens tomes; l'introduction d'une arme, ou coupepapier, pour établir la prise de possession.

(Yaprakları açılmamış kitap, hâlâ bakire, daha önceki ciltlerin sayfa kenarlarını kana bulayan kurban törenini bekler; kendisine temellük edecek silah ya da sayfa açacağının girişi.)

—STÉPHANE MALLARMÉ

I. Kitaplarla ve fahişelerle yatılabilir.

II. Kitaplar ve fahişeler zamanı dokur. Geceye gündüz, gündüze geceymişçesine hükmederler.

III. Ne kitaplar ne de fahişeler dakikaların onlar için değerli olduğunu belli ederler. Ama biraz daha yakından tanındıklarında, ne kadar büyük bir telaş içinde oldukları görülebilir. Biz kendimizi kaptırdığımızda onlar dakikaları saymaktadır.

IV. Kitaplar ve fahişeler öteden beri mutsuz bir aşkla birbirlerini severler.

V. Kitaplar ve fahişeler — her ikisinin de onlardan geçinen ve onlara kötü davranan bir erkeği vardır. Kitaplarınki, eleştirmenler.

VI. Kitaplar ve fahişeler umuma açık yerlerde hizmet verirler — öğrenciler için.

VII. Kitaplar ve fahişeler — onlara sahip olanlar nadiren sonlarına tanık olurlar. Göçmeden gözden yitmenin bir yolunu bulurlar.

VIII. Kitaplar da fahişeler de nasıl bu yola düştüklerini anlatan hikâyeler uydurmaya bayılırlar. Oysa çoğunlukla ne olduğunu kendileri bile fark etmemişlerdir. Yıllar boyunca "kalbin" sesine kulak verilir; günün birinde sırf "hayatı gözden geçirmek" için durulan bir köşebaşında kellifelli bir gövde pazarlığa başlar.

IX. Kitaplar ve fahişeler kendilerini sergilerken sırtlarını dönmeyi severler.

X. Kitaplar ve fahişeler doğurgan olur.

XI. Kitaplar ve fahişeler— "Darkafalı yaşlılar, genç orospular." Bir zamanların kötü şöhretli kitaplarından ne kadar çoğu bugün gençleri eğitmekte kullanılıyor.

XII. Kitaplar ve fahişeler kavgalarını herkesin gözü önünde ederler.

XIII. Kitaplar ve fahişeler — birinin sayfalarındaki dipnotlar neyse, ötekinin çoraplarındaki banknotlar da odur.

SİLAHLAR VE CEPHANE

Bir kadın arkadaşımı ziyaret etmek için Riga'ya gelmiştim. Ev de şehir de konuşulan dil de benim için yabancıydı. Beni bekleyen, tanıyan kimse yoktu. İki saat kadar sokaklarda yalnız başıma yürüdüm. Bir daha hiçbir zaman o sokakları öyle görmedim. Her kapıdan bir alev fışkırıyor, her köşetaşı kıvılcımlar çıkarıyor, her tramvay üzerime bir itfaiye arabası gibi geliyordu. Çünkü arkadaşım kapıdan çıkabilir, köşeyi dönebilir, tramvayda oturuyor olabilirdi. Ama ne pahasına olursa olsun o beni görmeden ben onu

görmeliydim. Yoksa gözlerinin fitili bana değdiğinde bir cephanelik gibi havaya uçabilirdim.

İLK YARDIM

Karmakarışık bir semt, yıllardır ayak basmadığım sokaklar, sevdiğim biri oraya taşınınca birden bütün karışıklığını yitirdi. Sanki bu insanın penceresine yerleştirilmiş bir projektör ışık huzmeleriyle bölgeyi teşrih ediyordu.

İÇ MİMARİ

Risale Araplar'a özgü bir biçimdir. Dışı ayrışmamıştır, göze batmaz; eklemlenişi ancak avluda başlayan kimi Arap binalarının cepheleri gibi. Risalenin de eklem yapısı, dışarıdan görülmez; kendisini ancak içeriden bakıldığında ele verir. Bölümleri —eğer varsa— sözlü başlıklarla değil, numaralarla gösterilmiştir. Düşüncelerin yüzeyi resimlerle canlandırılmaz, dallanıp budaklanan kesintisiz süslemelerle örtülür. Bu sunuş tarzının süslü yoğunluğunda tema ile gezinen açıklamalar arasındaki fark lağvedilir.

LÜKS EŞYALAR

Kurukafanın eşsiz dili: mutlak ifadesizlik —kara gözçukurları— en vahşi ifadeyle —sırıtan dişlerle— birlikte.

Kendini terk edilmiş hisseden biri eline bir kitap alıyor ve birden içi sızlayarak açmak istediği sayfanın zaten açılmış olduğunu görüyor; sayfanın bile ona ihtiyacı yok.

Armağanlar, verilen insanı şoka uğratmalı.

Değer verdiğim, kültürlü ve zarif bir dostum bana yeni kitabını yollamış. Tam açıyordum ki, kendimi kravatımı düzeltirken yakaladım.

Adabı muaşerete önem verdiği halde yalan söylemeye karşı çıkan biri, gömlek giymeden modaya uygun giyinene benzer.

Kalemimin mürekkebi sigaramın dumanı gibi kolayca akıverseydi, işte o zaman yazarlığımın cennetinde olurdum.

Mutlu olmak, korku duymaksızın kendi kendinin farkına varabilmektir.

BÜYÜLTMELER

Okuyan çocuk — Okul kitaplığından bir kitap alıyorsun. Aşağı sınıflardayken eline tutuşturuverirlerdi kitabı. Kırk yılda bir kendi tercihini söylemeye cesaret edebilirdin. Sık sık yanıp tutuştuğun kitapların başka ellere geçtiğini kıskanarak görürdün. Sonunda arzuna kavuştun. Tam bir hafta boyunca seni kar taneleri kadar gizli ve yumuşak, yoğun ve kesintisiz sarmalayan metnin akışına bırakabildin kendini. Ona, metne sınırsız bir güvenle dalmıştın. Seni hep daha ötelere kışkırtan kitabın huzuru! İçeriği çok önemli değildi. Çünkü o kitap, hâlâ yatakta kendi kendine hikâyeler kurduğun bir döneme aitti.

Çocuk yolunu yarı gizli patikalar boyunca arar. Okurken kulaklarını kapatır; kitap hep fazla yüksek olan masanın üstündedir; ellerden biri de hep sayfanın üzerinde durur. Nasıl o, uçuşan kar tanelerindeki biçim ve mesajları okuyabiliyorsa, dans eden harflerde de hâlâ kahramanının serüvenlerini okuyabiliyor. Soluğu, anlatılan olayları çevreleyen iklimin bir parçası; kitaptaki herkes onunla birlikte soluk alıp veriyor. Yetişkinlerden çok daha rahat kaynaşabilir anlatılan kişilerle. Olan bitenler, edilen sözler ona tarif edilemeyecek kadar dokunur; ayağa kalktığında, okumanın karından beyaza kesmiştir.

Geç kalmış çocuk — Okulun avlusundaki saat sanki onun yüzünden bozulmuş: "Geciktin!"de duruyor. Koridorda bir bir sınıfları geçerken içeriden bir komplonun mırıltıları geliyor. Kapıların ardında öğretmenlerle öğrenciler birbirlerinin dostları. Ya da sanki birini bekliyorlarmışçasına çıt çıkmıyor. Usulca kapının tokmağına dokunuyor. Durduğu noktaya sanki güneş ışığı boca edilmiş. Günü piç etmek pahasına kapıyı açıyor. Öğretmenin sesi bir değirmen gibi gıcırdıyor; tahılı öğüten taşların önünde şimdi o duruyor. Gıcırdama hiç ara vermeden sürüp gidiyor ama değirmende çalışanlar bütün yükleri ona atıyor; havada on yirmi çuval ona doğru uçuyor; kendisiyle birlikte onları da sırasına taşıması gerekiyor.

Ceketinin her bir lifi un beyazı... Geceyarısı gezinen biçare bir ruh gibi her adımı büyük bir gürültü çıkarıyor ama kimse onu görmüyor. Sırasına varınca, zil çalana kadar diğerleri gibi sessiz sedasız çalışıyor. Ama nafile.

Aşıran çocuk — Hafifçe aralanmış erzak dolabının içinde eli, geceyi kat eden bir âşık gibi ilerliyor. Bir kere karanlığa alıştı mı, şekerlere, bademe, kuru üzüme, reçele doğru uzanıyor. Ve tıpkı sevgilisini öpmeden önce kucaklayan âşık gibi, aburcuburun tatlılığını ağzında hissetmeden, önce elleri buluşuyor onlarla. Bal, avuç avuç kuşüzümü, hatta pirinç bile nasıl davetkâr teslim ediyor, kaşığın boyunduruğundan kurtulduklarında ne kadar ihtirasla bırakıyor kendilerini çocuğun ellerine! Babaevinden kaçırılmış bir kızın şükran ve coşkusuyla, ekmek dilimlerine mahkûm olmaktan kurtulmuş çilek reçeli, kendisini apaçık çocuğun hazzına terk ediyor; tereyağı bile, yatak odasına girmiş baştan çıkarıcının cüretine müşfikçe karşılık veriyor. Çok geçmeden elinin, bu genç Don Juan'ın girmediği delik kalmıyor; ardında dökülüp saçılmış, taşkın bir bereket bırakıyor, kızlık yakınmadan kendini yeniliyor.

Çocuk atlıkarıncada — Uysal hayvanları taşıyan zemin yerden az yüksekte dönüyor. Rüyalarda uçuşa en uygun olan yükseklikte. Müzik başlayınca, çocuk ani bir hamleyle annesinden uzaklaşıyor. Başlangıçta ondan ayrılmak ürkütüyor. Ama sonra ne kadar cesur olduğunun farkına varıyor. Kendisine ait bir dünyanın adil hükümdarı olarak tahta çıkarılmış. Teğet halinde ağaçlar ve yerli halk yol boyunca yanlara dizilmiş. Derken Şark'ta bir yerde annesi yeniden beliriyor. Ardından cangılın içinden, binlerce yıl önce gördüğünün tıpkısı bir ağacın tepesi görünüyor — tutmuş atlı karıncaya gelmiş. Sadık hayvanın üstünde: Dilsiz bir Arion gibi sessiz bir balığa binmiş ya da bakire Europa gibi tahtadan boğa-Zeus tarafından kaçırılıyor. Herşeyin sonsuz tekrarı nicedir çocukluğun hikmeti olmuş, hayat kadim bir hükümranlık sarhoşluğu, ortada dönen laternanın çınlayan sesi de saray hazinesi. Müzik yavaşladığında mekân teklemeye, ağaçlar kendilerini toplamaya başlıyor. Atlı karınca belirsiz, güvenilmez bir zemine dönüşüyor. Anne, ayaklarını yere basan çocuğun bakışlarının ipini bağlayacağı o çok aşındırılmış direk, yeniden ortaya çıkıyor.

Pasaklı çocuk — Bulduğu her taş, topladığı her çiçek, yakaladığı her kelebek daha o andan bir koleksiyonun başlangıcı; sahip olduğu her tek şey de zaten bir büyük koleksiyonun parçası. Bu tutkunun gerçek yüzü, antika düşkünlerinde, araştırmacılarda, kitapkurtlarında olsa olsa solgun ve manik bir parıltıyla varolabilen o sert Kızılderili ifadesi, ancak pasaklı çocukta gösterir kendini. Neredeyse hayata ilk adımını atar atmaz bir avcıdır o. Eşyada kokusunu sezdiği ruhları avlayacaktır; görüşünün insanlar tarafından hiç bulandırılmadığı uzun yıllar boyunca eşyayla ruhlar arasında kalır. Hayatı bir düşü andırır: Kalıcı hiçbir şey tanımaz; ona sanki herşey tesadüfen oluyormuş gibi gelir. Göçerlik yılları, düşler ormanında geçirdiği saatlerdir. Ganimetini bu ormana getirerek arındırır, tılsımını bozar, sağlama alır. Çekmeceleri hem cephanelik hem hayvanat bahçesi, hem suçlular müzesi hem de bir yeraltı kemeri olmak zorundadır. "Ortalığı toplamak", aslında gürz olan atkestaneleri, gümüşten bir hazine olan yaldızlı kâğıtlar, tabut olan oyuncak ev parçaları, totem direği olan kaktüsler, kalkan olan madeni paralarla kurulmuş bir yapıyı imha etmek olurdu. Çocuk öteden beri annesinin çamaşır dolabının, babasının kitap raflarının düzenlenmesine yardım etmektedir, ama kendi mülkünde hâlâ arada bir uğrayan, savaşçı bir konuktur.

Saklanan çocuk — Evdeki saklanabilecek bütün yerleri zaten biliyor; herşeyin eskisi gibi bulunacağından emin olarak gidilen bir ev gibi dönüyor onlara. Kalbi çarpıyor, soluğunu tutuyor. Burada madde dünyası onu kuşatıyor; müthiş bir açık seçiklik kazanıyor, sessizce sokuluyor ona. Darağacındaki adam da, iple tahtanın ne olduğunu işte böyle kavrar. Kapı perdesinin arkasına saklanan çocuğun kendisi beyaz ve uçuşan bir şeye, bir hayalete dönüşür. Çömelerek altına gizlendiği yemek masasında, masanın oyma bacaklarından oluşan dört sütunun taşıdığı mabetteki ahşap put olur. Kapının ardındaysa kendisi de bir kapıdır; onu ağır bir maske gibi takar, habersiz giren herkese büyü yapmaya hazırlanan bir şamandır artık. Ne pahasına olursa olsun bulunmaması gerekiyor. Komik suratlar yaptığında, eğer o sırada saat vurursa ebediyen öyle kalacağı söylenmişti ona. Saklandığı yerde bu sözdeki hakikat payını anlıyor. Yerini bulan kişi, onu masanın altındaki ahşap put halinde dondurabilir, bir hayalet olarak sonsuza kadar perdenin içine dokuyabilir, ömür boyu ağır kapıya bağlayabilir. Dolayısıyla da arayan kişi ona değer değmez bir çığlıkla onu böyle

dönüştüren şeytanı kovacaktır — hatta yerinin bulunmasını beklemeden, kendi kendisini kurtardığını dile getiren bir çığlıkla üzerine atlayabilir. Şeytanla boğuşmaktan usanmaması bu yüzden. Bu boğuşmada ev ona bir maske deposu olarak hizmet eder. Ama yılda bir kere bu gizemli yerler, bu boş göz çukurları, bu hareketsiz ağızlar armağanlar barındırır. Büyü deneyimi, yerini bilime bırakır. Artık bir mühendis olan çocuk, anababasının kasvetli evinin tılsımını bozarak paskalya yumurtalarını arar.

ANTİKALAR

Madalyon — Haklı bir nedenle güzel bulunan herşeyde, o şeyin görünüşü bir paradoks etkisi yaratır.

Dua çemberi — Yalnızca zihindeki imgeler iradeye hayatiyet kazandırabilir. Söz ise olsa olsa onu tutuşturup için için yanmaya bırakır. Açık seçik bir resimsel imgelemin yokluğunda, bütünlüğünü koruyan bir iradeden söz edilemez; sinirler seferber edilmeden de imgelemden... Şimdi, solumak bu seferberliğin en hassas düzenleyicisidir. Formüllerin sesi de böyle bir solumaya kılavuzluk edebilecek bir kurallar bütünüdür. Yoga'da kutsal hecelerle soluyarak tefekküre dalınması bu yüzdendir; Yoga'nın gücünün mutlaklığı da...

Antik kaşık — Yalnızca tek bir şey destan yazarlarının en büyüklerine mahsustur: Kahramanlarını besleyebilmek.

Eski harita — Bir aşk macerası sırasında çoğunluk ebedi bir yuva arar. Pek az kişi ise yolculuk. Bu ikinciler, toprak anayla temas kurmaktan kaçınan melankoliklerdir. Yuvanın hüznünü onlardan uzak tutacak birini ararlar. O insana sadık kalırlar. Ortaçağ'ın mizaç türlerini anlatan kitapları, bu insanların uzun yolculuklara duyduğu özlemi iyi anlamışlardı.

Yelpaze — Şu yaşantı tanıdık gelecektir: Eğer kişi âşıksa ya da bir başkasıyla yoğun bir şekilde ilgiliyse, hemen her kitapta onun portresi karşısına çıkacaktır. Dahası, bu portre hem taraf hem hasım olarak görünecek; ona hikâyelerde, romanlarda, uzun hikâyelerde sonsuz dönüşümleri içerisinde rastlayacaktır. Anlaşılan hayal gücü sonsuz küçüğe

nüfuz edebilme, her yoğunlukta onun yeni, sıkıştırılmış doluluğunu karşılayacak bir açılım icat etme yeteneğidir. Kısacası her imgeyi kapalı bir yelpazeymiş gibi karşılayabilme yeteneği; ancak açıldığında nefes almaya başlayan, serpilen, bu yeni açılımında sevilenin bütün özelliklerini sergileyen bir yelpaze...

Rölyef— Sevdiğiniz kadınla berabersiniz, onunla konuşuyorsunuz. Haftalar ya da aylar sonra, ondan ayrıyken, o zaman konuşulanlar aklınıza geliyor. Ve şimdi konu bayağı, yapmacık, yüzeysel geliyor; anlıyorsunuz ki yalnızca onun varlığı, konunun üzerine sevgiyle eğilerek ona gölgesini düşürmesi, onu korumasıydı düşünceye, bir rölyef gibi bütün girinti ve çıkıntıları boyunca hayat kazandıran. Şimdi olduğunuz gibi yalnız kaldığınızda, bilginizin ışığı altında dümdüz görünüyor.

Torso — Ancak kendi geçmişini zor ve ihtiyaçtan doğmuş bir çarpıklık olarak gören biri, içinde yaşadığı anda ondan bütünüyle yararlanabilir. Çünkü yaşanmış olan olsa olsa, taşınırken kolları bacakları kopmuş güzel bir heykele benzetilebilir. Kendisinden geriye yalnızca, geleceğinin imgesini yontacağı değerli kütle kalmıştır.

YANGIN ALARMI

Sınıf savaşı kavramı yanıltıcı olabilir. "Kim kazanacak, kim kaybedecek?" sorusunun yanıtlanacağı bir karşılıklı güç sınamasına ya da galip için iyi, mağlup için kötü sonuçlar getirecek bir mücadeleye işaret etmez. Sınıf savaşını böyle düşünmek, olguları romantikleştirmek ve bulandırmak olur. Çünkü burjuvazi savaşı kazansa da kaybetse de, gelişim sürecinde onun sonunu hazırlayacak iç çelişkileri nedeniyle yıkılmaya mahkûmdur. Buradaki soru, çöküşünün kendiliğinden mi yoksa proletaryanın aracılığıyla mı gerçekleşeceği... Bu sorunun yanıtı, üç bin yıllık kültürel gelişmenin süreceğini mi yoksa sona mı ereceğini belirleyecek. Tarih, ebedi bir boğuşma içerisinde birbirine kenetlenmiş iki güreşçi imgesinin çağrıştırdığı kötü sonsuzluktan habersizdir. Gerçek politikacı tarihlerle hesap yapar. Ve eğer iktisadi ve teknik gelişmenin neredeyse hesaplanabilir bir ânında (işaretini enflasyon ve zehirli gaz savaşının verdiği bir ânında) burjuvazinin tasfiyesi tamamlanmamışsa, herşey yitirilmiş demektir. Kıvılcım dinamite

ulaşmadan fitilin kesilmesi gerekiyor. Politikacıların müdahaleleri, karşılaştıkları tehlikeler ve tempoları şövalyece değil tekniktir.

KİRALIK YERLER

Aptallar eleştirinin yozlaşmasından yakınıyor. Çünkü günü çoktan geçti. Eleştiri, doğru mesafede durma işidir. Perspektif ve tasarıların bir önem taşıdığı, tavır almanın hâlâ mümkün olduğu bir dünyada, eleştiri de kendini evinde hissediyordu. Şimdi herşey insan toplumuna fazla abanıyor. "Önyargısız", "masum" bakış bir yalan, hatta bütün naif ifade tarzı saf bir beceriksizlik halini aldı. Bugün eşyanın yüreğine yönelen en gerçek, ticari bakış reklamdır. Gözlemin hareket alanını ortadan kaldırdı; tıpkı sinema perdesinden dev gibi büyüyerek üzerimize gelen tehditkâr araba gibi, herşeyi burnumuza sokuyor. Nasıl sinemada mobilya ve cepheler tamamlanmış halleriyle eleştirel bir incelemeye sunulmazlar, yalnızca inatçı ve sarsak yakınlıklarıyla sansasyonel olurlarsa, sahici reklam da eşyayı iyi bir filmin temposuyla üstümüze atar. Böylece sonunda "nesnellik"in de işi bitmiş olur; nasıl kendilerine hiçbir şey dokunmayan, hiçbir şeye aldırmayan insanlar sinemalarda ağlamayı yeniden öğreniyorlarsa; evlerin duvarlarını kaplayan, devler için hazırlanmış diş macunları ve kozmetiklerin* yer aldığı devasa imgeler karşısında duygusallık da sağlığına kavuşur, Amerikan usulü özgürleşir. Ama sokaktaki adam için eşyayı ona böylesine yaklaştıran, onunla kararlı bir temas sağlayan şey, paradır. Ve tablo tüccarının teşhir salonunda resimleri yoklamakta olan ücretli eleştirmen, onları vitrinde seyreden sanatseverden daha iyi değilse de daha önemli şeyler bilir. Sanatsevere hitap eden, duygu kaynaklarını harekete geçiren, konunun sıcaklığıdır. Reklamı eleştiri karşısında bu kadar üstün kılan şey, son kertede nedir? Yanıp sönen kırmızı neon işaretinin değil, asfaltta onu yansıtan ateşten su birikintisinin söylediği şey.

"AUGIAS" SELF-SERVICE RESTAURANT

Müzmin bekârın hayat tarzına yöneltilebilecek en ağır itiraz şudur: Yemeklerini kendi başına yiyor. Yalnız başına yemek yemek, insanı biraz sert ve kaba yapar. Bunu bir alışkanlık haline getirenler, eğer kendilerini koyvermeyeceklerse, bir Spartalı hayatı yaşamak zorundadırlar. Sırf bu

gerekçeyle de olsa münzeviler sade yiyecekleri seçerler. Çünkü yemenin hakkı ancak ahbaplar arasında verilebilir: Tadına varılabilmesi için yemeğin bölünmesi, bölüştürülmesi gerekir. Kiminle olduğu fark etmez: Eskiden sofradaki dilenci ziyafete zenginlik katardı. Asıl önemli olan sofradaki muhabbet değil, paylaşma ve vermedir. Diğer yandan, belki de şaşırtıcı olan, yemek olmayınca ahbaplığın da tehlikeye girmesi... Evsahipliği etmek farklılıkları giderir, insanları birbirine bağlar. Saint Germain kontu tepeleme dolu sofrada hiçbir şey yemez, sırf bu sayede konuşmaya hâkim olurdu. Ama herkes perhiz yapıyorsa, işte o zaman rekabet ve çatışma vardır.

HIRDAVATÇI

Yapıtlarımda alıntılar silahlı eşkiyalara benzer; gelip geçenleri kanaatlerinden ederler.

Bir suçlunun öldürülmesi ahlaki olabilir — öldürmenin meşrulaştırılması asla!

Bütün insanlığa inayet Tanrı'dan gelir; devlet de onun vekilidir.

Sergiyi gezenlerin ifadeleri, orada asılı duranların resimden ibaret olmalarından ötürü duydukları hayal kırıklığını güç bela gizleyebiliyor.

MUHTAÇLARA HUKUKİ KORUMA

Yayıncı: Beni büyük hayal kırıklığına uğrattınız. Yazdıklarınız okuru hiç etkilemiyor; en ufak bir cazibeniz yok. Üstelik masraftan da kaçınmadım. Reklam giderlerini de ben üstlendim. Bütün bunlara rağmen, hakkınızda ne kadar iyi düşündüğümü de bilirsiniz. Ama ben bile artık ticari vicdanıma kulak vermek zorunda kalıyorsam, beni suçlayamazsınız. Yazarlar için elinden geleni ardına koymayan tek bir kişi varsa, o benim. Ama eninde sonunda benim de bakmam gereken bir karım ve çocuklarım var. Şüphesiz geçmiş yılların kayıplarından sizi sorumlu tutmuyorum. Ama acı bir hayal kırıklığı duygusu kalacak. Maalesef artık size destek olmama imkân yok.

Yazar: Bayım, siz neden yayıncı oldunuz? Cevabı hemen gelecektir. Ama şimdilik şunu söylememe izin verin. Sizin arşivinizde ben 27 numara olarak görünüyorum. Kitaplarımdan beşini bastınız; başka bir deyişle tam beş kere

27 numaraya oynadınız. 27 numara kazanmadığı için üzgünüm. Zaten hep çifte bahis oynadınız. Şanslı sayınız olan 28 numaranın yanındayım diye. Şimdi biliyorsunuz niçin yayıncı olduğunuzu. Saygıdeğer babanız gibi siz de namuslu bir meslek edinebilirdiniz. Ama —böyledir gençlik— hiç ilerisini düşünmediniz. Kötü alışkanlıklarınızı sürdürün. Ama namuslu işadamı pozu takınmayın. Herşeyi kumara yatırdıktan sonra masummuş numarası yapmayın; sekiz saatlik iş gününüzden ya da bir türlü dinlenemediğiniz gecelerden bahsetmeyin. "Herşeyden önce hakikat ve sadakat evladım." Ve numaralarınızla aranızda olay çıkarmayın! Yoksa size yol görünür.

DOKTOR'UN GECE ÇANI

Cinsel tatmin insanı sırrından kurtarır. Bu sır cinsellik değildir ama cinsel tatmin sayesinde, belki de sadece onun sayesinde —açıklığa kavuşmaz— tahrip olur. Sır, insanı hayata bağlayan zincire benzetilebilir. Kadın bu zinciri koparır; erkek, hayatı sırrını yitirdiğinden artık ölmekte serbesttir. Bu sayede de bir yeniden doğuma kavuşur. Nasıl sevgilisi onu annesinin büyüsünden kurtarırsa, kadın da onu Toprak Ana'dan kelimenin tam anlamıyla koparır — doğanın gizemiyle örülmüş göbek bağını kesen bir ebe...

MASKE GARDROBU

Ölüm haberi getiren biri, kendini çok önemli görür. Aklı ne kadar karşı çıkarsa çıksın, duyguları ölüler âleminin bir habercisi olduğunu söyler ona. Çünkü ölüler öyle devasa bir cemaat oluşturur ki, oradan yalnızca haber veren bile bunun farkındadır. Latinler ölmek için Ad plures ire derlerdi.

Bellinzona'da garın bekleme salonunda üç papaz gördüm. Çaprazımdaki sırada oturuyorlardı. Ortadakinin hareketlerine kendimi kaptırdım. Onu kardeşlerinden ayıran kırmızı bir takke giymişti. Ötekilerle konuşurken elleri kucağında kavuşmuş duruyor, ancak arada sırada biri ya da öbürü çok hafifçe kalkarak hareket ediyordu. Kendi kendime düşünüyorum: Sağ el, sol elin ne yaptığını hep biliyor olmalı.

Metrodan açık havaya, parlak gün ışığına çıkıp da hiç sarsılmamış olan kimse var mıdır? Oysa daha birkaç dakika önce aşağı inerken güneş gene o

kadar parlaktı. Yukarıdaki dünyanın havasını bu kadar hızla unutmuş. Bu dünya da onu aynı hızla unutacak. Kim kendi varoluşu hakkında, iki üç kişinin hayatından hava kadar yakın ve sokulgan bir tarzda geçtiğinden öte bir şey söyleyebilir ki?

Shakespeare'in, Calderön'un oyunlarında son perde hep savaşla doludur; krallar, prensler, hizmetkârlar ve maiyet "kaçarak sahneye girer". Seyirciler tarafından görüldükleri an, onları dondurur. Karakterlerin kaçışı, sahne tarafından durdurulur. Olayların dışındaki, gerçekten tarafsız insanların görüş alanlarına girmek, tehlike içindekilerin soluk almalarına imkân verir, onlara yeni bir iklim bahşeder. Sahneye "kaçarak" girenlerin görünüşü, gizli anlamını buna borçludur. Bu formülü, bizim de hayat içerisindeki kaçışımızın, bizi izleyen yabancıların varlığında sığınabileceği bir yer, bir ışık, bir sahne ışığı bulması beklentisiyle okuruz.

PLANETARIUM

Bir zamanlar Hillel'in Yahudi öğretisine yaptığı gibi, Antik Çağ öğretisini tek ayaküstünde en kısa tarzda özetlemek zorunda kalsaydık, bu ancak şu cümleyle yapılabilirdi: "Ancak kozmosun güçleriyle yaşayanlar, bu dünyanın efendisi olacaklardır." Hiçbir şey antik insanı modern insandan, onun kendisini kaptırdığı ve sonraki dönemlerin neredeyse hiç tanımadığı kozmik deneyim kadar ayırt etmez. Modern çağın başında astronominin serpilmesi, bu deneyimin sönmekte olduğuna işaret eder. Kepler, Kopernik ve Tycho Brahe'yi harekete geçiren, kuşkusuz yalnız bilimsel dürtüler değildi. Yine de, astronominin çok geçmeden yöneleceği evrenle kurulan optik ilişkinin başka herşeyi dışarıda bırakarak öne çıkması, gelecek olanın işaretini taşıyordu. Antik insanların kozmosla alışverişi bambaşkaydı: Vecd. Çünkü ancak bu deneyim sayesinde en yakınımızdakiyle en uzağımızdaki hakkında kesin bilgi edinebiliriz; biri olmadan öbürünü de tanıyamayız. Ama bu, insanın kozmosla kurduğu bu coşkulu temasın ancak cemaat içinde gerçekleşebileceği anlamına gelir. Bu deneyimi önemsiz ve vazgeçilebilir bulmak, güzel bir yıldızlı gecedeki şiirsel bir taşkınlık diyerek bireyle sınırlandırmak, modern insanın hatalarından biridir. Hayır, bu vecdin vakti gitgide yaklaşıyor ve geldiğinde, kozmik güçlerle benzeri görülmemiş bir kaynaşma çabası olan son savaşın korkunç bir biçimde gösterdiği gibi, ne halklar kurtulabilir ondan ne de kuşaklar... Yığınlarca

insan, gazlar, elektrik kuvveti ortalığa salındı, yüksek gerilim akımları diyarlar aştı, gökyüzünde yeni burçlar belirdi, atmosfer ve derin denizler pervanelerle gürledi, her yerde Toprak Ana'nın bağrına kuyular açıldı. Kozmos ilk kez gezegen ölçeğinde, yani teknolojik bir ruhla baştan çıkarılmaya çalışılıyordu. Ama egemen sınıf bu yoldan kendi kâr şehvetini tatmin etmeye kalkıştığından, teknoloji insana ihanet etti, zifaf yatağı kan gölüne dönüştü. Emperyalistlere göre, teknolojinin amacı doğanın denetim altına alınmasıdır. Ama eğitimin amacının çocukların yetişkinler tarafından denetim altına alınması olduğunu söyleyen eli sopalı bir hocaya kim inanır? Eğitim herşeyden önce kuşaklar arasındaki ilişkinin vazgeçilemez düzenlenmesi ve dolayısıyla —denetim altına almaktan söz edeceksek— çocukların değil o ilişkinin denetlenmesi değil midir? Aynı şekilde, teknoloji de doğanın değil, doğayla insan arasındaki ilişkinin denetlenmesidir. Tür olarak insan evrimini binlerce yıl önce tamamladı; tür olarak insanlık ise gelişmesine ancak şimdi başlıyor. Teknolojide, insanlığın kozmosla temasının, halklar ve aileler içindeki temasından farklı ve yeni bir biçim kazandığı bir *physis* düzenleniyor. İnsanlığın zamanın içlerine doğru uçsuz bucaksız yolculuklara çıkmasını mümkün kılan hız deneyimini düşünün. Orada, eskiden yüksek dağlarda ya da Güney denizlerinde olduğu gibi, hastalara şifa veren ritmi göreceksiniz. Lunaparklar, sanatoryumların habercisidir. Sahici bir kozmik deneyimin ihtilaçları, doğanın "Doğa" diye adlandırmaya alışkın olduğumuz o küçük parçasıyla sınırlı değildir. Son savaşın yıkım gecelerinde insanlığın çatısı, saralının saadetini andıran bir duyguyla sarsıldı. Savaşı izleyen ayaklanmalar da, bu yeni gövdeyi denetim altına alma yolunda girişilmiş ilk denemelerdi. Proletaryanın gücü, onun nekahetinin göstergesidir. Kendisini iliklerine kadar bu güçle disipline etmezse, barışçı tartışmaların hiçbiri onu kurtaramayacaktır. Yaşamakta olan, yıkımın cinnetini ancak üremenin coşkusuyla yenebilir.

HİKÂYE ANLATICISI
Nikolay Leskov'un Eserleri Üzerine Düşünceler

I.

Adı size ne kadar tanıdık gelirse gelsin, hikâye anlatıcısının hayatımızda hiçbir hükmü yok. Çoktan uzaklaştı bizden, gittikçe de uzaklaşıyor. Leskov gibi birini hikâye anlatıcısı olarak tanıtmak, onu daha yakınımıza getirmek değil, aksine ondan uzaklığımızı daha da artırmak demek. Nasıl bir kaya belli bir mesafeden, belli bir açıdan bakıldığında bazen bir insan başı ya da bir hayvan gövdesi gibi görünürse, hikâye anlatıcısının da uzaktan bakıldığında iri, yalın hatları öne çıkar, sadece bunlar görünür. Hemen her gün edinebileceğimiz bir deneyim bize bu mesafenin, bu açının ne olduğunu gösterir, anlatıcılık sanatının sona erdiğini haber verir. Bir şeyi layıkıyla hikâye edebilen insanlara gittikçe daha az rastlıyoruz artık. Birisi hikâye dinlemek istediğini söylediğinde utanıp sıkılanlara ise gittikçe daha çok. Sanki kesinlikle bizim olan, kaybetmeyeceğimizden emin olduğumuz melekelerimizden biri, deneyimlerimizi paylaşma yeteneğimiz elimizden alınmış gibi.

Bunun nedenlerinden biri apaçık ortada: Deneyim değer kaybetti. Üstelik, daha da kaybedeceğe, dipsiz bir uçuruma düşeceğe benziyor. Gazetelere her göz atışımızda, deneyimin daha da gözden düştüğünü, yalnızca dış dünyayı değil, ahlaki dünyayı algılayış biçimimizin de bir gecede, tahayyül edemeyeceğimiz kadar değişmiş olduğunu fark ediyoruz. [Birinci] Dünya Savaşı'yla birlikte, o zamandan bu yana hiç kesintiye uğramayan bir süreç kendini göstermeye başlamıştı. Savaş bittiğinde cepheden dönenlerin dilsizleştiğini, başkalarıyla paylaşabilecekleri deneyimler bakımından zenginleşmediklerini, aksine yoksullaşmış olduklarını fark etmemiş miydik? On yıl sonra ortalığı saran savaş kitaplarının, ağızdan ağıza aktarılan deneyimle hiçbir ilgisi yoktu. Bu, hiç

de şaşırtıcı değil. Çünkü deneyim hiçbir zaman, stratejik deneyimin siper savaşı, iktisadi deneyimin enflasyon, bedensel deneyimin mekanik savaş, ahlaki deneyimin iktidar sahipleri tarafından boşa çıkarıldığı bu dönemdeki kadar yalanlanmamıştı. Bir zamanlar okula atlı tramvayla giden bir kuşak, artık bulutlardan başka herşeyin değiştiği topraklarda, çıplak gökyüzünün altında buluverdi kendini. Ve bulutların altında, şiddetli patlamaların, akıntıların ortasında kalakaldı küçük, korumasız insan bedeni.

II.

Bütün hikâye anlatıcılarının beslendiği kaynak, ağızdan ağıza aktarılan deneyimdir. Hikâyeleri yazıya geçirenler arasında en büyük olanlar, adı sanı bilinmeyen sayısız hikâyecinin anlattıklarına en sadık kalanlardır. Adsız hikâyeciler arasında ise, birçok özelliği çakışan iki ayrı grup var. Hikâye anlatıcısı ancak bu iki grubu da temsil edebilen kişide tam anlamıyla vücut bulur. Bir atasözü "Yolculuğa çıkanın anlatacakları vardır," der; demek ki halkın gözünde hikâye anlatıcısı uzaklardan gelen biridir. Ama evinde kalan, namusuyla hayatını kazanan, yörenin hikâye ve geleneklerine vakıf kişiyi dinlemek de bir o kadar keyiflidir onlar için. Bu iki tür anlatıcıyı eski çağlardaki temsilcileri aracılığıyla resmedersek, biri yerleşik çiftçide, diğeri ticaret yapan denizcide vücut bulur. Gerçekten, hayatın her iki alanı da sanki kendi anlatıcılar aşiretini yaratmıştır. Her iki aşiret de yüzyıllar sonra bu özelliklerinden bir kısmını koruyor. Nitekim on dokuzuncu yüzyıl yeni Alman hikâye anlatıcılarından Hebel ve Gotthelf gibi yazarlar ilk aşiretin içinden, Sealsfield ve Gerstacker gibiler ikincisinden çıkmışlardır. Ama bu aşiretler, yukarıda belirtildiği gibi, yalnızca iki temel tipe işaret eder. Hikâye anlatıcılığı dünyasının bütün tarihsel kapsamıyla gerçek boyutları, ancak bu iki arkaik tipin birbirine derinden nüfuzuyla birlikte kavranabilir. Bunu en iyi, zanaat düzeniyle Ortaçağlar gerçekleştirdi. Yerleşik usta ile gezgin kalfa aynı odalarda birlikte çalışıyorlardı ve her usta, yurduna ya da başka topraklara yerleşmeden önce gezgin kalfalık döneminden geçmişti. Hikâye anlatıcılığının üstadları köylüler ve denizcilerse, yüksek okulu zanaatkâr zümresiydi. Onda, uzakların bilgisiyle geçmişin bilgisi, çok gezen insanın yurduna dönerken beraberinde getirdiği bilgiyle kendini bir yerin sakinlerine teslim eden geçmiş bilgisi kaynaşmıştı.

III.

Leskov hem uzak yerlerde, hem de uzak zamanlarda kendini evinde hissediyordu. Yunan Ortodoks Kilisesi'ne bağlıydı, dine ilgisi sahiciydi. Ama kilise bürokrasisine karşı çıkarken de bir o kadar içtendi. Devlet bürokrasisiyle de geçinemediği için, hiçbir resmi görevinde uzun süre kalmadı. Öyle anlaşılıyor ki, görevleri içinde yazdıklarına en yararlı olan, uzunca süre yürüttüğü, büyük bir İngiliz şirketinin Rusya temsilciliğiydi. Bu şirket adına bütün Rusya'yı dolaştı; bu yolculuklar, Rusya'daki koşullar üzerine bilgisini artırmakla kalmadı, aynı zamanda onu daha da bilge kıldı. Bu sayede, ülkedeki tarikatları tanıma fırsatı buldu. Bu da hikâyelerine yansıdı. Rus efsanelerini, kilise bürokrasisine karşı mücadelesinde müttefiki olarak gördü. Efsaneye dayanan hikâyelerinden birkaçının kahramanı, azizlik mertebesine sanki bu dünyada olabilecek en doğal yoldan varmış dürüst bir adamdır; nadiren bir çileci olabilir, ama çoğu zaman dünya işleriyle yakından ilgili, basit bir adamdır. Mistik coşku Leskov'un işi değildir. Zaman zaman mucize dünyasına dalsa da, dini inançlarında ayağını yere sıkı basmayı sürdürür. İdealindeki kişi, dünyada yolunu, kendini dünyaya fazla kaptırmadan bulan kişidir. Dünya işlerinde de benzer bir tutumu benimsemişti. Bu yüzden yazmaya geç başladı; yirmi dokuz yaşında, iş gezilerini tamamladıktan sonra. Basılan ilk çalışması "Kiev'de Kitaplar Neden Pahalı?" başlığını taşıyordu. İşçi sınıfı, alkol bağımlılığı, polis hekimler, işsiz kalmış satıcılar üzerine yazdığı yazılar, hikâyelerinin habercisiydi.

IV.

Hayatın pratik meseleleriyle ilgilenme, doğuştan anlatıcıların temel özelliklerinden biridir. Bu, hikâyelerinde köylülere tarım üzerine tavsiyelerde bulunan Gotthelf'te, Leskov'da olduğundan çok daha belirgindir. Gaz lambasının tehlikelerini anlatan Nodier'de de görülebilir, ayrıca *Schatzkästlein*'ına (Mücevher Kutusu) okurları için doğabilimsel bilgiler serpiştiren Hebel de aynı çizgidedir. Bu, her gerçek hikâyenin temel özelliğine işaret eder. Her gerçek hikâye, açık ya da örtük biçimde, yararlı bir şeyler barındırır. Bu yararlılık kimi hikâyede bir ahlak dersi, başkasında bir nasihat, bir üçüncüsünde bir atasözü ya da düstur olabilir. Ama her

durumda, hikâye anlatıcısı okuruna akıl verebilecek kişidir. Günümüzde "akıl vermek" modası geçmiş bir şey gibi algılanıyorsa, deneyimin giderek daha az aktarılabilir hale gelmesindendir. Bu yüzden ne kendimize, ne de başkalarına verecek aklımız yok artık. Çünkü burada akıl, soruya verilmiş bir cevaptan çok, henüz gelişmekte olan bir hikâyenin devamı için yapılan bir öneridir. Birine akıl danışabilmek için, önce hikâyeyi anlatabilmek gerekir. (Ayrıca insan, içinde bulunduğu durumu dile dökebildiği oranda nasihate açıktır.) Gerçek hayatın dokusuna nüfuz etmiş akıl, bilgeliktir. İşte hikâye anlatma sanatı tam da bilgelik, yani hakikatin destansı boyutu öldüğü için ortadan kalkıyor. Ama bu uzun zamandır devam eden bir süreç. Bunu yalnızca bir "çürüme belirtisi", hele hele "modern" bir belirti olarak görmek kadar aptalca bir şey olamaz. Aksine bu, dindışı tarihsel üretim güçlerine eşlik eden anlatıyı ancak tedricen günlük konuşmanın dünyasından uzaklaştırabilmiş, aynı zamanda kaybolmakta olanda yeni bir güzelliği de hissettiren bir belirtidir yalnızca.

V.

Hikâye anlatıcılığının gerilemesiyle sonuçlanan sürecin ilk belirtisi, modern çağın başında romanın doğuşudur. Romanı hikâyeden (ve daha dar anlamda destandan) ayıran, esas olarak kitaba bağımlı olmasıdır. Romanın yaygınlaşması, ancak matbaanın icadıyla mümkün oldu. Sözlü olarak aktarılabilir olan, yani destanın zenginliği, romanın malzemesinden nitelikçe farklıdır. Romanı bütün diğer düzyazı türlerinden masal, efsane ve hatta novelladan ayıran, sözlü edebiyattan gelmiyor ve ona dönmüyor olmasıdır. Bu onu en çok da hikâye anlatıcılığından ayırır. Anlatıcı hikâyesini deneyimden çekip alır, kendi deneyiminden ya da ona aktarılanlardan ve o da bunu kendisini dinleyenlerin deneyimi haline getirir. Romancı ise kendini tecrit etmiştir. Romanın doğduğu oda, en temel kaygılarından misal verip kendini ifade edemeyen, kimsenin akıl vermediği ve kimseye akıl veremeyen, tek basına kalmış bireydir. Roman yazmak, insan hayatını tasvir ederken benzersiz olanı uç noktalara vardırmaktır. Roman, hayatın bütün doluluğu içinde ve bu doluluğu tasvir ederek, yaşayanların derin akılsızlığını ortaya serer. Türün ilk büyük eseri *Don Quijote* bize daha o zamandan, insanların en soylularından birinin *—Don Quijote'*nin— ruhsal zenginlik, cesaret ve yardımseverliğinin akıldan

tümüyle yoksun olduğunu, bilgeliğin kırıntısını bile taşımadığını gösterir. Yüzyıllar boyunca, romanı yol gösterici kılabilmek için çeşitli denemeler yapılmışsa da (bunun en iyi örneği belki de *Wilhelm Meister'in Seyahat Yılları*) bunlar hep roman türünün kendisinde bir değişiklikle sonuçlanmıştır. Buna karşılık oluşum romanı hiçbir biçimde romanın temel yapısından sapmaz. Toplumsal süreci bireyin gelişimine dahil ederek, bu süreci belirleyen düzenlere çok kırılgan bir geçerlilik sağlar, ama bunun gerçeklikle ilişkisi oldukça eğretidir. İşte bu yetersizlik tam da oluşum romanında kendini gösterir.

VI.

Düşünün ki destan biçimleri, yeryüzü kabuğunun yüz binlerce yılda geçirdiği değişime benzer ritimlerle dönüşüme uğradı. İnsanlar arasındaki iletişimin daha yavaş oluşmuş ve daha yavaş kaybolmuş bir başka biçimi herhalde yoktur. Kökleri Antik Çağ'a uzanan romanın, yeni gelişen burjuva sınıfında doğumuna elverişli öğeleri bulması yüzyıllarını aldı. Bu öğelerin ortaya çıkmasıyla da hikâye anlatıcılığı yavaş yavaş uzak geçmişe doğru çekilmeye başladı. Yeni içeriği birçok bakımdan hükmü altına aldı, ama aslında onun tarafından belirlenmedi. Öteyandan, burjuvazinin gelişmiş kapitalizmde matbaayı en önemli araçlarından biri kılarak egemenliğini tam olarak kurmasıyla birlikte, kökeni ne kadar eskiye uzanırsa uzansın daha önce destan türü üzerinde hiçbir zaman belirleyici bir etkisi olmamış yeni bir iletişim biçimi ortaya çıktı. Ama artık bu iletişim biçiminin böyle bir etkisi var. Hikâye anlatıcılığına en az roman kadar yabancı, ama ondan çok daha tehditkâr, aynı zamanda romanı da krize sokan bu yeni iletişim biçimi enformasyondur.

Le Figaro'nun kurucusu Villemessant, enformasyonun doğasını ünlü bir formülle açıklamıştı. "Okurlarım için," diyordu, "Quartier Latin'de bir çatıda çıkan yangın, Madrid'deki devrimden daha önemlidir." Bu da çarpıcı biçimde gösteriyor ki, artık uzaklardan gelen bilgi değil, bizi en yakında olup bitene ulaştıran enformasyon kabul görüyor. Bir zamanlar uzakların bilgisi —ister yabancı ülkelerle ilgili mekânsal bir bilgi, ister geleneğe dair zamansal bir bilgi olsun— doğruluğu denetlenemese de onu geçerli kılan bir yetkiye sahipti. Oysa enformasyon. ânında doğrulanabilir olma iddiasını taşır. Enformasyonun önkoşulu, "kendinde ve kendi için anlaşılabilir"

görünmesidir. Gerçi çoğu zaman, eski yüzyılların bilgisinden daha kesin değildir. Ama geçmiş bilgisinin mucizevi olandan beslenme eğilimine karşı, enformasyon makul görünmek zorundadır. Bu yüzden de hikâye anlatıcılığının ruhuna ters düşer. Eğer hikâye anlatıcılarına giderek daha az rastlıyorsak, bunda enformasyon ağının belirleyici bir rolü vardır.

Her yeni günle birlikte yerküreyle ilgili haberler alıyoruz, ama artık dikkate değer hikayelerimiz pek yok. Bu böyle, çünkü artık bütün olaylar bize hazır bir açıklamayla ulaşıyor. Başka bir deyişle, günümüzde olup bitenler hikâye anlatıcılığının değil enformasyonun işine yarıyor. Aslında, hikâyeyi açıklama katmadan anlatabilmek, anlatma sanatının yarısı eder. Leskov bunda ustadır ("Aldatma" ve "Beyaz Kartal" gibi hikâyeler buna örnektir). Olağanüstü ve mucizevi şeyleri bütün ayrıntılarıyla anlatır, ama okuru hiçbir zaman olayların arkasındaki psikolojik bağı kabul etmeye zorlamaz. Olayları kendi anladığı biçimde yorumlamak okura kalmıştır; böylece anlatı, enformasyonun yoksun olduğu genişliğe ulaşır.

VII.

Leskov, Klasiklerin okulunda yetişmişti. Yunanlıların ilk hikâye anlatıcısı Herodotos'tu. Historiai'nin üçüncü kitabının on dördüncü bölümünde, çok şey öğrenilebilecek bir hikâye var. Hikâye Psammetikhos'la ilgili.

Mısır firavunu Psammetikhos Pers kralı Kambyses'e yenilip esir düştüğünde, Kambyses onu aşağılamak için Pers zafer alayının geçeceği yola götürülmesini emreder. Herşey öyle ayarlanmıştır ki, Psammetikhos kızını bir hizmetçi olarak, testiyle kuyuya giderken görür. Bütün Mısırlılar bu görüntü karşısında ağlayıp yakınırken, Psammetikhos öylece durur; gözlerini yere diker, kılı kıpırdamaz, ağzından tek bir söz çıkmaz. İdam edilmeye götürülen oğlunu gördüğünde, gene tepkisiz kalır. Ama esirler arasında yaşlı, yoksul düşmüş hizmetkârını görünce, yüzünde derin acı işaretleri görülür, dövünmeye başlar.

Bu hikâye gerçek anlatıcılığın ne olduğu hakkında bir fikir verebilir. Enformasyon yalnızca yeni olduğu an değer taşır, yalnızca o an yaşar. Kendini tümüyle o âna teslim etmeli, zaman kaybetmeden kendini ona açıklamalıdır. Oysa hikâye farklıdır: Kendini tüketmez, gücünü toplar ve korur, yıllarca sonra bile harekete geçirebilir. Örneğin Montaigne, Mısır firavununun neden yalnızca hizmetkârını görünce ağlayıp dövündüğünü

sorar kendine. Ve şöyle cevaplar: "O kadar kederliydi ki," der, "kederindeki ufacık bir artış, duygularını zaptedememesine yetmişti." Montaigne böyle. Ama şöyle de söylenebilir: "Kendi soyundan olanların yazgısı firavunu etkilemez, çünkü bu onun kendi yazgısıdır." Ya da: "Gerçek hayatta kayıtsız kaldığımız şeyleri sahnede görmek etkiler bizi. Firavun için hizmetkârı yalnızca bir oyuncudur." Ya da: "Kederin büyüğü tıkar insanı ve ancak bir gevşemeyle birlikte dışavurulabilir. Hizmetkârın görülmesi, bu gevşeme ânıdır." Herodotos, hiçbir açıklama yapmaz. Hikâyeyi olabilecek en kuru üslupta aktarır. Eski Mısır'a ait bu hikâyenin binlerce yıl sonra insanları hâlâ şaşırtıp düşündürüyor olmasının nedeni de bu. Tıpkı piramitlerin hava geçirmeyen bölmelerinde binlerce yıl kapalı kalmış tohum tanelerinin, yeşerme güçlerini bugüne kadar koruyabilmiş olmaları gibi...

VIII.

Bir hikâyeyi hafızaya mal etmekte hiçbir şey psikolojik çözümlemelerden kaçınan o veciz, bakir anlatım kadar etkili değildir. Hikâye anlatıcısının psikolojik nüanslardan vazgeçişi ne kadar doğal yollardan olursa, hikâyenin dinleyicinin hafızasında yer etme şansı da o kadar artacak, hikâye tümüyle ona mal olacak, dinleyicinin onu er ya da geç başkalarına aktarma eğilimi o kadar büyük olacaktır. Alttan alta ilerleyen bu özümleme süreci, gittikçe daha da az görülen bir gevşemeyi gerektirir. Uyku bedensel gevşemenin doruğuysa eğer, can sıkıntısı zihinsel gevşemenin doruğudur. Deneyim yumurtası üstünde kuluçkaya yatan bir hayal kuşudur can sıkıntısı. Yapraklardaki küçücük bir hışırtı onu kaçırmaya yeter. Yuva yaptığı yerler —can sıkıntısıyla yakından ilgili faaliyetler— şehirde zaten yokoldu, kırda da tükenmek üzere. Onunla birlikte dinleme yeteneği de kayboluyor, dinleyiciler topluluğu dağılıp gidiyor. Çünkü anlatıcılık her zaman hikâyeleri tekrarlama sanatı olmuştur; hikâyeler akılda tutulamayınca da bu sanat yokolur. Yokolur; çünkü hikâyeler dinlenirken onları eğirip dokuyan birileri yoktur artık. Dinleyici hikâyeyi dinlerken kendini ne kadar unutursa, dinledikleri hafızasında o kadar yer eder. Kendini anlatının ritmine kaptırdığında hikâyeleri öyle can kulağıyla dinler ki, kendini hiç zorlamadan onları yeniden anlatırken buluverir. Hikâye anlatma yeteneğine beşiklik eden ağ işte böyle örülmüştür. Binlerce yıl önce zanaatkârlığın en

eski biçimleriyle aynı yerde dokunduktan sonra, bugün her tarafı sökülüp gidiyor.

IX.

Uzun zamandır zanaat çevresinde —kırdaki, denizdeki, şehirdeki zanaat çevresinde— serpilen hikâye anlatıcılığının kendisi de sanki zanaatkârlığa özgü bir aktarma biçimidir. Enformasyon ya da haberden farklı olarak, şeylerin saf özünü aktarmayı amaçlamaz. Nesneyi anlatıcının hayatının içine gömer ki onu yeniden onun dışına çıkarabilsin. Çömlekçinin parmak izleri çanağa nasıl yapışıp kalırsa, anlatıcı da hikâyesinde öyle iz bırakır. Anlatıcılar hikâyelerini doğrudan doğruya kendi başlarından geçmiş gibi aktarmıyorlarsa, hikâyelerini hangi koşullarda öğrendiklerini anlatan bir sunuşla söze başlarlar genellikle. Leskov "Aldatma" adlı hikâyesine bir tren yolculuğu tasviriyle başlar; birazdan anlatacağı olayları orada, birlikte seyahat ettiği bir yolcudan öğrenmiştir. Ya da Dostoyevski'nin cenaze törenini hatırlar; "Kreutzer Sonatı Münasebetiyle" hikâyesinin kadın kahramanıyla orada tanışmıştır. Ya da kendi aralarında kitap okuyan bir çevrenin toplantısını canlandırır; "İlginç Adamlar" hikâyesinde aktardığı olayları orada dinlemiştir. Böylece Leskov'un izi, olayı bizzat yaşayanın değilse de aktaranın izi olarak hikâyelerinde sık sık karşımıza çıkar.

Bu zanaat, yani hikâye anlatıcılığı aslında Leskov'un kendisi tarafından da bir zanaat olarak görülüyordu. "Yazmak," der bir mektubunda, "benim için bir sanat değil, bir zanaattır." Kendisini zanaatkârlığa bağlı, sınai tekniğe yabancı hissetmesinde şaşılacak bir şey yok. Tolstoy bunu anlamış olmalı ki, onu "iktisadi ilerlemenin yetersizliğine işaret eden" ilk kişi olarak nitelendirirken, zaman zaman ondaki bu anlatıcılık damarına değinir: "Dostoyevski'nin bu kadar çok okunması tuhaf... Leskov'un neden bu kadar az okunduğunu ise hiç anlamıyorum. Hakikate bağlı bir yazar o." Efsaneyle fars arasında bir ortayol tutturan, parlak zekâ ve taşkın bir neşenin ürünü olan "Çelik Pire" hikâyesinde Leskov, Tulalı gümüş ustalarının şahsında yerel zanaatkârları yüceltir. Büyük Petro bu ustaların şaheseri çelik pireyi görünce anlar ki, Rusların İngilizler karşısında ezilip büzülmelerine hiç gerek yoktur.

Hikâye anlatıcılığına kaynaklık eden zanaatkârlık alanının düşünsel portresini herhalde hiç kimse Paul Valéry'den daha anlamlı bir şekilde

çizmemiştir. Doğadaki mükemmel şeylerden söz eder o, kusursuz incilerden, kıvamlı ve yıllanmış şaraplardan, gelişimini tamamlamış yaratıklardan ve onları "birbirine benzer zincirleme bir dizi nedenin değerli ürünleri" olarak nitelendirir. Bu nedenler birikimine yalnızca mükemmellik zamansal bir sınır koyabilir. "Doğa'nın bu sabırlı sürecini," diye devam eder Valéry, "insan bir zamanlar taklit ederdi. Minyatürler, mükemmel olana kadar ince ince işlenen fildişi oymalar, kusursuz olana kadar kesilip parlatılan taşlar, üst üste bir dizi ince saydam kattan oluşan lake eşyalar ya da resimler... Uzun süreli, fedakârca bir çabanın sonucu olan bütün bu ürünler yokoluyor; zamanın önemsiz olduğu zamanlar geride kaldı. Modern insan, kısaltılamayacak şeyler üzerinde çaba sarfetmiyor artık."

Gerçekten de, insanoğlu hikâye anlatıcılığını bile kısaltmayı başardı. Kendini sözlü gelenekten kopartan short story'nin gelişimine tanık olduk. Artık kısa öykü, çeşitli anlatışların katmanlaşmasından doğan yetkin anlatının en yakın resmini çizen ince, saydam katların yavaş yavaş birbiri üstüne birikmesine izin vermiyor.

X.

Valéry gözlemlerini şu cümleyle bitirir: "Ebediyet fikrinin eski itibarını kaybetmesiyle, uzun süreli işin giderek dışlanması çakışıyor sanki," Eskiden beri ebediyet fikri en güçlü kaynağını ölümde bulmuştu. Bu fikir gözden düşmüşse eğer, ölümün çehresi de değişmiş olmalı. Artık görülüyor ki bu değişim, anlatıcılık sanatını ortadan kaldırdığı ölçüde deneyim aktarımını da zayıflatan değişimle aynı şeydir.

Ölüm düşüncesinin genel insan bilincinin bütün hallerine artık eşlik edemediği, netliğini kaybetmeye başladığı, birkaç yüzyıldır açıkça görülebiliyor. Son dönemlerde bu süreç iyice hızlandı. On dokuzuncu yüzyılda burjuva toplumu hijyenik ve toplumsal, özel ve kamusal kurumları aracılığıyla, belki de bilinçaltındaki asıl amacı olan bir yan etkiyi ortaya çıkardı: İnsanlara, ölmekte olanların görüntüsünden uzak durma imkânı sağladı. Ölmek, bir zamanlar bireyin hayatında kamusal bir süreçti, üstelik son derece ibret verici bir olaydı. (Ölüm döşeğinin bir tahta dönüştüğü, halkın ölü evinin ardına kadar açık kapılarından bu tahta akın ettikleri Ortaçağ resimlerini düşünün.) Modern zamanlarda ise ölüm, yaşayanların algıladıkları dünyanın her geçen gün biraz daha dışına atıldı. Eskiden tek

bir ev, tek bir oda yoktu ki, içinden bir ölü çıkmamış olsun. (Ortaçağ, İbiza'daki güneş saatinin üstündeki Ultima multis yazısının vurguladığı zaman duygusunu mekânsal olarak da hissediyordu.) Günümüz insanları ölümün hiç değmediği odalarda yaşıyor; ebediyetin temiz sakinleri onlar ve sonları yaklaştığında vârisleri tarafından sanatoryumlara ya da hastanelere dolduruluyorlar. Halbuki insanın yalnızca bilgisi ya da bilgeliği değil, hepsinden önemlisi bütün yaşamı —ki hikâyelerin malzemesi budur— ancak ölüm ânında aktarılabilir bir biçim kazanır. Hayatı sona ermekte olan bir insanın içinde nasıl bir dizi imge harekete geçerse —ki bunlar onun kendi kişiliğinin görüntüleridir, o bunlar arasında farkında olmadan kendisiyle karşılaşır— yüz ifadesinde ve bakışlarında da aniden unutulmaz olan belirir, onunla ilgili olan herşeyi, ölmek üzere olan yoksul bir dilencinin bile etrafındaki insanlar için taşıdığı yetkiyle donatır. İşte hikâyeyi besleyen kaynak, bu yetkidir.

XI.

Ölüm, hikâye anlatıcısının anlatabileceği herşeyin teminatıdır. Hikâyeci, yetkisini ölümden ödünç almıştır. Başka bir deyişle, hikâyeleri hep doğal tarihe gönderme yapar. Eşsiz Johann Peter Hebel'in en güzel hikâyelerinden biri, bunu örnek bir biçimde dile getirir. *Schatıkastlein des rheininscherı Hausfreundes* (Renli Aile Dostunun Antolojisi) içindeki "Beklenmeyen Kavuşma" adlı bu hikâye, Falun madenlerinde çalışan bir gencin nişanlanmasıyla başlar. Delikanlı düğünden önceki gece, madendeki tünelde ölür. Gelin, ölümünden sonra ona sadık kalır ve uzun bir ömür sürerek yaşlı, bilge bir kadın olur. Bir gün, terk edilmiş tünelde, demir sülfatla kaplandığı için çürümeden kalmış bir ceset bulunur ve kadın damadı tanır. Bu kavuşmadan sonra, ölüm onu da alıp götürür. Hebel hikâyeyi anlatırken, arada geçen uzun yılları canlandırması gerektiğinde şu cümlelere başvurur: "Bu arada, bir deprem Lizbon kentini yerle bir etti, Yedi Yıl Savaşları geldi geçti, İmparator I. Franz öldü, Cizvit Tarikatı dağıtıldı, Polonya paylaşıldı, İmparatoriçe Maria Theresia öldü, Struensee idam edildi. Amerika bağımsızlığını kazandı, Fransız ve İspanyol birleşik güçleri Cebelitarık'ı ele geçiremediler. Türkler General Stein'ı Macaristan'daki Veteraner Mağarası'na kapattılar, İmparator Joseph de öldü, İsveç kralı Gustaf Rus Finlandiyası'nı fethetti, Fransız Devrimi ve uzun savaş başladı, İmparator II.

Leopold da bu dünyadan ayrıldı. Napoléon Prusya'yı ele geçirdi, İngilizler Kopenhag'ı topa tuttular, köylüler tarlalarını ekip hasatlarını topladılar. Değirmenci tahıl öğüttü, demirciler çekiç salladı, madenciler toprağın altında cevher aradılar. Ama günlerden bir gün 1809'da Falun madencileri..."

Hiçbir hikâyeci anlattıklarını doğal tarihe, Hebel'in bu kronolojide yaptığından daha fazla yedirememiştir. Dikkatle okuyun: Orada hep düzenli aralıklarla ölümü göreceksiniz; tıpkı öğlen vakti elinde tırpanı, katedral saatinin etrafını dolaşan geçit törenindeki ölüm gibi.

XII.

Belirli bir destan biçimi üzerine yapılacak her inceleme, bu biçimin tarih yazımıyla olan ilişkisini ele alır. Hatta daha da ileri gidip, tarih yazımının zaten bütün destan biçimlerinin sıfır noktası olup olmadığı sorulabilir. Eğer öyleyse, tayftaki renkler karşısında beyaz renk neyse, destan biçimleri karşısında yazılı tarih de odur. Gene de, destan biçimlerinden hiçbiri yazılı tarihin renksiz, arı ışığında vakayiname kadar kesin biçimde belirmez. Vakayinamenin geniş tayfı içinde, hikâye anlatma tarzları bir ve aynı rengin tonları gibi sıralanır. Vakanüvis, tarih anlatıcısıdır. Hebel'den alınan pasaja dönersek —ki baştan aşağıya bir vakayiname havasını taşır— tarihi yazanla anlatan, yani tarihçiyle vakanüvis arasındaki farkı görmek pek zor olmayacaktır. Tarihçi, ele aldığı olayları şu ya da bu biçimde açıklamak zorundadır; hiçbir zaman bu olayları dünyanın gidişatına örnek diye sunmakla yetinemez. Oysa vakanüvisin, özellikle de klasik temsilcilerinin, yani günümüz tarihçilerinin öncüsü olan Ortaçağ vakanüvislerinin yaptığı tam budur: Tarihsel hikâyelerini kavranamaz, ilahi bir kurtuluş planına dayandırarak, daha baştan açıklama yapma yükünü omuzlarından atmışlardır. Onun yerini yorum alır; belirli olayların doğru sıralanışına değil, dünyanın kavranamaz gidişatı içindeki düzenine dair bir yorum.

Burada, dünyanın gidişatının ilahi tarihe göre mi, yoksa doğal olarak mı belirlendiği hiç önemli değildir. Hikâye anlatıcısında vakanüvis biçim değiştirerek, sanki dindışı bir kimlik kazanarak varlığını sürdürmektedir. Bu, özellikle Leskov'un hikâyelerinde bütün açıklığıyla görülebilir. Bu hikâyelerde ilahi tarihe yönelmiş vakanüvis ile dünyevi bir bakış edinmiş hikâye anlatıcısı öyle yer alırlar ki, bazı hikâyelerde fondaki dokunun dinsel

bir dünya görüşündeki gibi altından mı, yoksa dünyevi bir bakıştaki gibi çok renkli mi olduğu kolay kolay anlaşılamaz.

"Aleksandrit" hikâyesini düşünelim. Hikâye, "yeryüzünün bağrındaki taşların ve gökyüzünün yüksekliklerindeki gezegenlerin henüz insanın kaderiyle ilgili olduğu bir zamana" götürür okuru; "... hem gökyüzünde hem yeraltında herşeyin insanoğlunun kaderine kayıtsız kaldığı, ona itaat etmek şöyle dursun, hiçbir sesin ona seslenmediği bugünden farklı bir dünyaya... Yeni keşfedilmiş gezegenlerin artık yıldız haritalarında herhangi bir rolü yok. Ölçülüp biçilen, özgül ağırlıkları ve yoğunlukları hesaplanan birçok yeni taş var; ama ne bize bir şeyler bildiriyor, ne de hayırları dokunuyor artık. İnsanlarla konuştukları çağlar geride kaldı?

Görüldüğü gibi, Leskov'un hikâyesinde anlatılan dünya gidişatı hakkında açık bir şey söyleyebilmek çok zor. Bu gidişata ilahi tarih mi yön veriyor, yoksa doğal tarih mi? Emin olabileceğimiz tek şey, onun doğasının tanımı gereği bütün gerçek tarihsel kategorilerin dışında olduğudur. Leskov bize, insanın kendisini doğayla uyum içinde hissedebileceği çağın kapandığını söylüyor. Schiller dünya tarihinin bu dönemine "naif şiir çağı" adını vermişti. Hikâye anlatıcısı o çağa olan inancını korur. Ama gözlerini, yaratıkların önünde bir geçit töreni yaptığı kadrandan hiç ayırmadan; duruma göre törende ölüm ya başı çekmekte ya da sersefil kervana yetişmeye çalışmaktadır.

XIII.

Dinleyicinin hikâye anlatıcısıyla kurduğu naif ilişkinin, anlatılanları akılda tutma isteğinden kaynaklandığı genellikle pek dikkate alınmamıştır. Önyargısız dinleyici için asıl önemli olan, hikâyeyi yeniden üretebileceğinden emin olmaktır. Hafıza, destansı melekelerin başında gelir. Ancak kuşatıcı bir hafıza sayesindedir ki destan bir yandan olayların akışını sahiplenebilir, bir yandan da bunlar geçip gittikten sonra ölümün şiddetiyle barışabilir. Leskov'un bir zamanlar yaratmış olduğu gibi halktan basit bir kişinin gözünde, hikâyelerinin içinde geçtiği evrenin başı olan Çar'ın en geniş hafızaya sahip olmasına şaşmamak gerek: "Efendimizin ve tüm ailesinin gerçekten çok şaşırtıcı bir hafızası var."

Mnemosyne yani Hatırlayan, Eski Yunan'da destan sanatının esin perisiydi. Bu ad gözlemciyi, dünya tarihinde bir yol ayrımına götürüyor.

Büyük düzyazının çeşitli manzum biçimleri doğuran ortak payda olması gibi, hatıranın kayıtları yani tarih yazımı da çeşitli destansı biçimlerin ortak paydasıysa eğer, bunların en eski biçimi olan destan da, bir ortak payda olduğu için hikâyeyi de romanı da içinde barındırır. Yüzyılların akışı içinde roman destanın bağrından ayrılmaya başlayınca, Esin Perisi'nden kaynaklanan destansı unsurun, yani hatıranın kendini romanda, hikâyede olduğundan çok farklı biçimde gösterdiği ortaya çıktı.

Hatıra (Erinnerung), bir olayı kuşaktan kuşağa aktaran gelenek zincirini oluşturur. Geniş anlamıyla destan sanatının Esin Perisi'nden kaynaklanan öğesidir ve bu sanatın özel türlerini kuşatır. Bunların başında hikâye anlatıcılığı gelir. Bütün hikâyelerin sonunda oluşturacağı ağı örmeye başlayan hatıradır. Büyük hikâye anlatıcılarının, özellikle de Şarklıların göstermiş olduğu gibi her hikâye bir diğerine bağlanır. Her birinde, hikâyesi sona erdiğinde onun yerine aklına hemen yeni bir hikâye gelen bir Şehrazat vardır. İşte anlatı sanatının Esin Perisi'nden kaynaklanan öğesi, destansı *hafızası* (*Gedächtnis*) budur. Ama bunun karşısında, yine dar anlamıyla Esin Perisi'nden kaynaklanan bir başka ilke düşünülmelidir. Bu ilke, ilk biçimiyle romanın Esin Perisi'nden kaynaklanan yanı olarak, hikâyenin aynı yerden kaynaklanan öğesinden ayrışmamış biçimde destanda saklıdır. Belki bu bazen destanlarda sezilebilir, özellikle Homeros'un destanlarındaki kutlama bölümlerinde, destanın hemen başında Esin Perisi'ne yakarış anlarında. İşte bu pasajlarda kendini duyuran, hikâye anlatıcısının kısa ömürlü hafızasından farklı olarak, romancının ebedileştiren hafızasıdır. İlki, *birçok* dağınık olaya adanmıştır; İkincisi ise *tek* bir kahramana, *tek* bir serüvene, *tek* bir çarpışmaya. Başka bir deyişle, romanın Esin Perisi'nden kaynaklanan *hatırlaması (Eingedenken*) bunun hikâyedeki karşılığına, yani anımsamalara yer açar; destanın parçalanmasıyla birlikte, bir zamanlar hatırlama ile anımsamanın hatıra içindeki birlikleri yokolmuştur.

XIV.

"Hiç kimse." der Pascal, "öldüğünde arkasında bir şey bırakmayacak kadar yoksul değildir." Tabii bu, her zaman bir vârisleri olmasa da anılar için de geçerli. İşte romancının, çoğu zaman derin bir hüzünle devraldığı miras budur. Arnold Bennett'ın bir romanında ölmüş bir kadınla ilgili söyledikleri —gerçek yaşamında hiçbir şeyi olmadığı— çoğu kez romancının devraldığı

mülkün tamamı için de geçerlidir. Meselenin bu yönüyle ilgili en önemli açıklamayı, romanda "aşkın yurtsuzluğun biçimi"ni gören György Lukàcs'a borçluyuz. Lukàcs'a göre roman diğer yandan, zamanı kurucu ilkelerinden biri kılan yegâne biçimdir. "Zaman," der *Roman Kuramı'*nda, "ancak aşkın evle bağlar koptuğunda kurucu bir öğeye dönüşebilir. Yalnızca romanda anlam ve hayat, dolayısıyla asli ve geçici olan ayrıdır; hatta denilebilir ki romanın iç hareketi, zamanın gücüne karşı mücadeleden başka bir şey değildir... zamanın gerçek destansı yaşantıları, umut ve hatıra da buradan doğar... nesneyi yakalayan ve dönüştüren yaratıcı bir hatıra... bu, yalnızca romanda bulunur... içsellik ve dış dünya arasındaki ikiliği özne 'ancak'... tüm hayatının birliğini... geçmiş yaşamını hatırada yoğunlaştırılmış olarak izlediğinde aşabilir... Bu birliği kavrayan bakış... hayatın erişilemeyen, bu yüzden ifade de edilemeyen anlamının hissedilerek, sezgiyle ele geçirilmesidir."

"Hayatın anlamı": Gerçekten de romanın çevresinde hareket ettiği merkez tam da budur. Ama bu anlam arayışı, okurun kendini bu yazılı hayatın içinde bulduğunda hissettiği şaşkınlığın ilk ifadesinden başka bir şey değildir. Birinde "hayatın anlamı", öbüründe "kıssadan hisse": Roman ve hikâye birbirlerinin karşısına bu şiarlarla çıkarlar. Bu sanat biçimlerinin birbirinden alabildiğine farklı tarihsel konumlarını ayırt etmemizi sağlayan da bu şiarlardır. Romanın ilk yetkin örneği *Don Quijote* ise sonuncusu belki de *Duygu Eğitimi*dir. Burjuva çağını gerileme döneminin başlarındaki davranışlarında yakalayan anlam, bu sonuncu romanın son sözlerinde hayat fincanının dibine bir tortu gibi çökmüştür. Çocukluk arkadaşları Frédéric ve Deslauriers, eski arkadaşlıklarını hatırlarlar. Başlarından küçük bir olay geçmiştir: Bir gün gizlice, korka korka, doğup büyüdükleri kasabanın genelevine giderler. Ama tek yaptıkları, evlerinin bahçesinden topladıkları çiçekleri mamaya verip dönmek olur. "Bir olay olmuştu bu, üç yıl ağızlarda dolaşmış durmuştu. Biri ötekinin anısını tamamlayarak uzun uzadıya anlattılar bu hikâyeyi. Bitirdikleri zaman:

— En mutlu çağımız o günlermiş, dedi Frédéric.

— Evet, haklısın galiba! dedi Deslauriers. En mutlu çağımız o günlermiş."*

Böylece sona erer roman; herhangi bir hikâyeden çok, tam tamına romana yakışan bir aydınlanma ânıyla. Aslında, "sonra ne oldu" sorusunun geçerli olmadığı hiçbir hikaye yoktur. Romancı ise sayfanın altına "Finis"

yazdığında, okuru hayatın anlamını sezmeye davet ettiği bu sınırdan bir adım bile öteye geçmeyi umamaz.

XV.

Hikâye dinleyen kişi, hikâye anlatıcısının misafiridir; hikâye okuru bile bu mecliste yerini alır. Roman okuru ise, okurların en yalnızıdır. (Çünkü şiir okuru bile, dinleyenler için yüksek sesle okumaya yatkındır.) Bu yalnızlığı içinde, okuduklarını hepsinden daha kıskançça sahiplenir. Onu tümüyle kendisine mal etmek, adeta yutarcasına okumak ister. Gerçekten de, ateş ocaktaki odunları nasıl yutarsa, o da okuduklarını öyle yutar, yok eder. Romana yayılmış olan gerilim, tıpkı ocaktaki alevi canlandıran, onu coşturan hava akımı gibidir.

Okurun ateşli ilgisini besleyen, kuru bir malzemedir. Moritz Heimann bir zamanlar şöyle demişti: "Otuz beş yaşında ölen bir adam, hayatının her ânında otuz beşinde ölen bir adamdır." Bu kadar şüphe uyandıran bir cümle daha olamaz; ama sırf fiilin zamanı yanlış olduğu için. Burada kastedilen hakikat şu: Otuz beşinde ölen bir adam, hayatının her ânında otuz beşinde ölen bir adam olarak *hatırlanacaktır.* Başka bir deyişle, gerçek hayat söz konusu olduğunda hiçbir anlam taşımayan bir cümle, hatırlanan hayat söz konusu olduğunda tartışılmaz bir gerçeğe dönüşür. Roman karakterinin doğasını hiçbir şey, kişinin hayatının "anlamı"nın ancak ölümüyle açığa çıktığını söyleyen bu cümleden iyi anlatamaz. Ama roman okuru aslında, "hayatın anlamı"nı kavramasını sağlayacak insanların peşindedir. Bu yüzden de, şu ya da bu biçimde, onların ölümünü —gerektiğinde mecazi ölümlerini, yani romanın sonunu, ama tercihen gerçek ölümlerini— paylaşacağından emin olabilmelidir. Romanın kişileri ölümün, çok belirli bir ölümün, çok belirli bir yerde kendilerini zaten beklemekte olduğunu nasıl anlatırlar ona? Okurun, romandaki olayları tüketme arzusunu besleyen de bu sorudur.

Romanın önemi, başkasının kaderini belki de öğretici bir biçimde bize sunmasında değildir. O içimizi ısıtır; kendi kaderimizden asla sağlayamayacağımız, bir yabancının kaderini tüketmiş olan alevin verdiği sıcaklıkla. Okuru romana çeken, ürpertilerle dolu hayatını okuduğu bir ölümle ısıtma umududur.

XVI.

"Leskov," der Gorki, "bütün yabancı etkilerin tamamen uzağında, halktan en çok beslenen yazardır." İyi bir hikâye anlatıcısı her zaman halktan, özellikle de zanaatkârlar tabakasından beslenir. Ama bu tabakalar iktisadi ve teknik gelişimlerinin çeşitli evrelerinde toprakla, denizle ve şehirle ilgili öğeler içerdiğinden, bu deneyim hazinelerini bize aktaran kavramların da çeşitli kademeleri vardır. (Dahası, tüccarların da hikâye anlatıcılığının gelişmesinde küçümsenmeyecek bir rolü vardı; onların işi hikâyelerin öğretici içeriğini artırmaktan çok, dinleyiciyi hikâyeye çekecek hileleri inceltmekti. *Bin Bir Gece Masalları* çevriminde derin etkiler bıraktılar.) Kısacası, hikâye anlatıcılığı insanlığın ev hayatında temel bir rol oynadıysa da, ürünlerin biriktirilmesini sağlayan kavramlar son derece çeşitliydi. Örneğin, Leskov'un dini terimlerle ifade etmeye yatkın olduğu şey, Hebel'de kendiliğinden Aydınlanma'nın pedagojik bakışına bürünüverir, Poe'da hermetik gelenekte ifade bulur, Kipling'de İngiliz denizcilerin ve sömürge askerlerinin dünyasında son sığınağını bulur. Bütün usta hikâye anlatıcıları, deneyimlerinin basamaklarında sanki bir merdivenden inip çıkıyormuşçasına bir aşağı bir yukarı rahatça dolaşıp dururlar. Bir ucu yerin altında, öbürü bulutların içinde kaybolan bu merdiven, bireyin yaşabileceği en derin şokun, ölümün bile bir engel, bir sınır oluşturmadığı kolektif deneyimin imgesidir.

"Onlar ermiş muradına, biz çıkalım kerevetine," der masal. Bir zamanlar insanlığın ilk hocası olan, bu yüzden de bugüne kadar çocukların ilk hocası olarak kalan masal, hikâyede gizlice sürdürür yaşamını.

İlk gerçek hikâye anlatıcısı masal anlatıcısıdır ve öyle olmaya devam edecektir. Akıl kıymete bindiğinde, insanlar onu masalda bulmuşlardır; ihtiyaç ne kadar büyükse, masal da o kadar çabuk yetişmiştir yardıma. Bu ihtiyacı yaratan, mitostu. Masal bize insanoğlunun, mitosun yüreğine saldığı kâbustan kurtulmak için yaptığı ilk denemeleri anlatır. Budalanın şahsında, insanlığın mitosa karşı nasıl "aptalı oynadığı"nı gösterir; en küçük erkek kardeşin şahsında, eski mitolojik çağlar geride kaldıkça insanın şansının nasıl arttığını; korkunun ne olduğunu öğrenmek için yola koyulan adamın şahsında, bizi korkutan şeylerin gerçek yüzünü kavrayabileceğimizi; bilgenin şahsında, mitosun ortaya koyduğu soruların Sfenks paradoksunda olduğu gibi aslında çok basit olduğunu; masalda

çocuğun yardımına koşan hayvanların şahsında, doğanın yalnızca mitosun hizmetinde olmayıp, daha çok insanla aynı safta olmayı tercih ettiğini gösterir. Masalın eski çağlarda insanoğluna ve bugün hâlâ çocuklara verdiği ders şu: En doğrusu, mitoloji dünyasının güçlerini kurnazlıkla ve neşeyle karşılamaktır. (Böylece masal *Mut*'u, yani cesareti diyalektik olarak iki kutba ayırır: *Untermut* yani kurnazlık ile *Übermut* yani neşe.) Masalın sahip olduğu bu özgürleştirici büyü, doğayı mitolojik biçimde işe karıştırmaktansa, onun özgürleşmiş insanla olan suç ortaklığına işaret eder. Yetişkin biri bu ortaklığı ancak ara sıra, o da mutlu olduğunda hisseder; çocuk ise onunla ilk kez masalda karşılaşır ve bu onu mutlu eder.

XVII.

Çok az hikâye anlatıcısı, masalın ruhuyla Leskov kadar derin bir akrabalık kurabilmiştir. Bu, Yunan Ortodoks Kilisesi dogmalarının desteklediği eğilimlerle ilgili. Bilindiği gibi, Origenes'in Katolik Kilisesi tarafından reddedilen *apokatastasis* —bütün ruhların Cennet'e gitmesi— spekülasyonu, bu dogmalarda önemli bir yer tutar. Leskov Origenes'ten çok etkilenmiş, *İlk Nedenler Üzerine* adlı eserini çevirmeyi düşünmüştü. Rus halk inançlarına uygun olarak Yeniden Dirilişi bir göğe yükselmeden çok, masaldakine benzer anlamda bir büyü bozma olarak yorumlamıştı. "Büyülenmiş Hacı" hikâyesinin ardında, böyle bir Origenes yorumu vardır. Leskov'un birçok başka hikâyesinde olduğu gibi bunda da söz konusu olan, masalla efsanenin iç içe geçtiği bir karışımdır; Ernst Bloch da benzer bir karışımdan söz ederken kendi tarzında, bizim burada yaptığımız mitos-masal ayrımını benimser: "Masalla efsane arasındaki karışım mecazi anlamda mitolojik öğeler taşır; kuşkusuz göz boyayan, durağan etkileri olan, ama insanın dışında olmayan öğelerdir bunlar. Efsanede Taoculuktan, özellikle de çok eski dönemlerinden kalma 'mitolojik' sayılabilecek figürler vardır. Örneğin Philemon ile Baukis çifti, doğayla uyum içinde yaşadıkları halde büyü gücüyle kurtulurlar. Gotthelf'te Taocu atmosfer daha az belirgin olmakla birlikte, kuşkusuz bu hikâyelerde de masalla efsane arasında benzer bir ilişki vardır. Bu ilişki, bazı noktalarda efsaneyi büyünün yerelliğinden koparır, dışarıda olduğu gibi içeride de sakince yanmakta olan, insana özgü hayat ışığını sönmekten kurtarır."

Leskov'un karakterlerinin geçit törenlerinde başı çeken dürüst insanlar da "büyüyle kurtarılmış"tır. Pavlin, Figura, perukacı, ayı bakıcısı, yardımsever nöbetçi... hepsi bilgelik, iyilik, umut timsalidirler, hikâye anlatıcısının çevresini alırlar. Onlara ruh veren kuşkusuz hikâyecinin annesinin imago'sudur. Leskov onu şöyle anlatır: "O kadar iyiydi ki hiç kimseyi, bir hayvanı bile incitemezdi. Canlılara acıdığı için, ne et ne de balık yerdi. Bazen babam ona bu yüzden çıkışır, o ise şöyle cevap verirdi: 'Bu hayvancıkları kendi ellerimle yetiştirdim, onlar benim evlatlarım sayılır, kendi evlatlarımı yiyemem değil mi?' Komşusunun evinde de et yemezdi. 'Onları canlıyken gördüm,' derdi, 'onlar benim tanıdıklarım, tanıdıklarımı yiyemem, değil mi?'"

Dürüst adam bütün yaratıkların savunucusu, aynı zamanda da onların en yüce timsalidir. Leskov'da bu kişi, zaman zaman mitolojik bir boyut kazanan, dolayısıyla da masalın saflığını kuşkusuz tehlikeye sokan bir anne imgesinden beslenir. "Kayırıcı Kotin ile Platonida" hikâyesinin başkahramanı, bunun tipik bir örneğidir. Pisonski adlı bu köylü, bir hünsadır. On iki yıl boyunca annesi onu bir kız çocuğu gibi yetiştirmiştir. Erkek ve dişi organları aynı anda gelişir ve çiftcinselliği "insanda vücut bulan Tanrı'nın simgesi olur."

Leskov'a göre, yaratılışın zirvesidir bu. Bir yandan da bunu, bu dünya ile öteki dünya arasında bir köprü olarak görüyor olmalı. Çünkü Leskov'un hikâye anlatma ustalığını tekrar tekrar ortaya koyan dünyevi güce sahip, anne özellikleri taşıyan bu erkek figürleri, güçlerinin doruğunda cinsel arzularına boyun eğmekten çok uzaktırlar. Buna karşılık çileci ideallere de uymazlar; tersine bu dürüst adamların kendini tutmasının mahrumiyetle ilişkisi o kadar azdır ki, sonuçta bu, hikâye anlatıcısının *Mzenskli Lady Macbeth*'de kişileştirdiği dizginlenmemiş şehvet karşısında basit bir denge unsuru oluşturur. Nasıl Pavlin'le tüccarın karısı arasındaki mesafe varlıklar dünyasının tümünü içine alacak kadar genişse, karakterler hiyerarşisi de aynı ölçüde derindir Leskov'da.

XVIII.

En üstte dürüst adamın bulunduğu yaratıklar hiyerarşisi, birçok merhaleden sonra cansızlar uçurumuna iner. Burada bir noktaya dikkat etmeli: Bu

yaratılış dünyası insan sesinden çok, Leskov'un en önemli hikâyelerinden birinin başlığıyla "Doğa'nın sesi" olarak adlandırabilecek bir sesle konuşur.

Hikâyenin kahramanı, Filip Filipoviç adlı bir küçük memurdur. Kasabasından geçmekte olan bir mareşali evinde ağırlamak için elinden geleni yapar ve sonunda başarır. Misafir önce memurun ısrarlarına şaşırırsa da, zamanla onu bir yerden tanıdığını fark eder. Ama adamın kim olduğunu bir türlü çıkaramaz. İşin tuhafı, ev sahibi de kimliğini açıklamaya yanaşmaz. "Doğa'nın sesi"nin bir gün mutlaka kendisiyle konuşacağını söyleyerek bu mühim şahsı günlerce oyalar. Bu böylece sürüp gider. Nihayet misafir ayrılmadan kısa bir süre önce ev sahibinin isteğini kabul etmek zorunda kalır ve "Doğa'nın sesi"nin duyulmasına izin verir. Bunun üzerine ev sahibinin karısı içeri gidip "pırıl pırıl parlayan bakırdan kocaman bir av borusuyla geri döner ve boruyu kocasına uzatır. Ev sahibi boruyu alır, dudaklarına götürür; o an sanki başka birine dönüşüverir. Tam yanaklarını şişirip gök gürültüsünü andırır bir ses çıkarmaya başlamıştır ki, mareşal atılır: 'Tamam kardeşim, şimdi hatırladım kim olduğunu. Sen, avcı alayının borucusun! Çok dürüst olduğun için, seni dolandırıcı levazım memuruna göz kulak olmaya yollamıştım.' 'Bildiniz, Ekselans,[1], diye cevap verir ev sahibi. 'İstedim ki bunu size ben değil, Doğa'nın sesi hatırlatsın.'"

Hikâyenin derin anlamının görünürdeki aptalca basitliğin ardında saklanıyor olması, Leskov'un üstün mizahı hakkında bir fikir veriyor. Bu mizah yine aynı hikâyede çok daha örtük bir biçimde de kendini gösterir. Memurun dürüstlüğü nedeniyle, dolandırıcı levazım memuruna göz kulak olmakla görevlendirildiğini öğrenmiştik. Bu bize hikâyenin sonunda, tanıma sahnesinde söylenir. Hikâyenin en başında ise ev sahibi hakkında şunları öğreniriz: "Kasabanın bütün sakinleri bu adamı tanır, yüksek bir görevde çalışmadığını bilirlerdi, çünkü ne devlet memuruydu ne de askerdi. Küçük bir erzak deposunu beklemekle görevliydi yalnızca ve orada farelerle birlikte o da devletin peksimetlerini ve çizme köselelerini kemirerek yaşardı ve zamanla kendine küçük bir ahşap ev kemirmeyi başarmıştı." Hikâyenin, anlatıcıların dolandırıcı ve madrabazlara duyduğu geleneksel sempatiyi yansıttığı açık. Bütün fars türü buna tanıktır. Sanatın yüksekliklerinde bile bu sempati eksik olmaz: Hebel'in bütün hikâye kahramanları içinde en sadık dostları Zundelfrieder, Zundelheiner ve Kızıl Dieter'dir. Yine de Hebel için bile theatrum mundi'de başrol dürüst adamındır. Ama hiç kimse bu role tam uymadığından, rol el değiştirip

durur. Bir hikâyede serseriye, bir diğerinde bezirgân Yahudi'ye, bir başkasında aklı kıt adama düşer. Ama tek tek hepsinde bir misafir oyunculuk, bir ahlaki doğaçlama söz konusudur. Hebel iyiyi kötüyü her durumda yeniden tanımlar. Ne olursa olsun bir ilkeyi savunmaz, ama reddetmez de; çünkü zaman gelir bu ilke dürüst adamın aracı olabilir. Bunu Leskov'un tutumuyla karşılaştıralım. "Kreutzer Sonatı Münasebetiyle" adlı hikâyesinde şöyle der Leskov: "Düşüncelerimin soyut bir felsefe ya da yüce bir ahlaktan çok, pratik bir hayat anlayışına dayandığını görüyorum, bununla birlikte bugüne kadar nasıl düşünmüşsem yine öyle düşünmeye yatkınım." Kuşkusuz, Hebel'in dünyasındaki ahlaki olaylar karşısında Leskov'daki ahlaki felaketler, hızla çağlayan küçük bir dere karşısında durgun akan büyük Volga Irmağına benzer. Leskov'un tarihsel hikâyelerinden bazılarında, Akhilleus'un gazabı ya da Hagen'in nefretinde olduğu gibi kahramanı felakete götürecek kadar güçlü tutkular görülür. Bu yazar için dünyanın ne kadar ürkütücü bir biçimde kararabileceğini, kötülüğün ne büyük bir heybetle hüküm sürebileceğini görmek insanı şaşırtır. Kuşkusuz Leskov ahlak karşıtı bir ahlaka yakın düştüğü ruh hallerinin yabancısı değildir; Dostoyevski'yle paylaştığı az sayıda özellikten biri belki de budur. *Eski Zaman Hikâyeleri*'ndeki temel karakterler, insafsız tutkularını sonuna kadar götürürler. Ama özellikle de mistikler bunu, sonuna kadar götürülmüş ahlak dışılığın azizliğe dönüştüğü nokta olarak görme eğilimindedirler.

XIX.

Yaratılış hiyerarşisinde ne kadar aşağılara inerse, Leskov'un nesnelere bakış tarzı da mistiklerinkine o kadar çok yaklaşır. Aslında, ilerde görülebileceği gibi, burada da hikâye anlatıcısının doğasındaki bir özelliği ortaya koyan çok şey var. Kuşkusuz, çok az hikâye anlatıcısı cansız doğanın derinliklerine inme cesaretini göstermiştir ve yeni anlatı edebiyatında, bütün edebiyatları önceleyen, adı bilinmeyen hikâye anlatıcısının sesinin Leskov'un "Aleksandrit" hikâyesindeki kadar iyi duyulduğu pek az örnek vardır. Leskov'un bu hikâyesi bir taşı, krizoberili konu alır. Bu taş, yaratılışın en alt tabakasını oluşturur. Ama hikâye anlatıcısı için doğrudan doğruya en üstle ilişkilidir; çünkü ona bu yarı değerli taşta, içinde yaşadığı tarihsel dünyayla ilgili doğal bir kehaneti, bu dünyanın taşlaşmış, cansız

doğasını görme yeteneği ihsan edilmiştir. Söz konusu dünya, II. Aleksandr'ın dünyasıdır. Hikâye anlatıcısı —ya da daha ziyade bilgisini borçlu olduğunu söylediği kişi— sanatında ulaşılabilecek en büyük ustalığa ulaşmış Wenzel adlı bir mücevher oymacısıdır. Onu Tulalı gümüş ustalarıyla karşılaştırarak —Leskov'a uygun biçimde— mükemmel zanaatkârın yaratılış âleminin en içteki odasına girebildiğini söyleyebiliriz. O, dindar kişinin vücut bulmuş halidir. Bu mücevher oymacısı hakkında şunları öğreniriz; "Yapay ışık altında kıpkırmızı parıldayan aleksandrit taşlı yüzüğün bulunduğu elimi aniden sıktı ve bağırdı: 'Şuraya bakın. İşte geleceği haber veren Rus taşı! Kurnaz Sibiryalı! Her zaman umut kadar yeşil, ancak akşama doğru kan kırmızısı olur. Dünyanın yaratıldığı ilk günden beri böyleydi ama yıllarca gizlendi, yerin altında saklandı ve ancak Çar Aleksandr reşit ilan edildiği gün, ancak o zaman onu aramaya Sibirya'ya gelmiş usta büyücünün kendisini bulmasına izin verdi...' 'Saçmalıyorsun,' diye sözünü kestim, 'taşı bulan bir büyücü filan değil, Nordenskjöld adlı bir âlimdi!' 'Hayır bir büyücü, bir büyücü diyorum size,' diye bağırdı Wenzel, yüksek sesle. 'Şuna bak, ne müthiş bir taş! İçinde hem yemyeşil bir sabah, hem kan kırmızısı bir akşam var... İşte bu kaderdir, soylu Çar Aleksandr'ın kaderi!' Bu sözlerle yaşlı Wanzel yüzünü duvara döndü, başını dirseklerine dayayıp... hıçkırarak ağlamaya başladı."

Bu önemli hikâyenin anlamına hiçbir şey Paul Valéry'nin bambaşka bir bağlamda yazmış olduğu şu sözlerden daha yakın olamaz. Bir sanatçıyla ilgili yazdıklarında şöyle der Valéry: "Sanatsal gözlem, neredeyse mistik bir derinlik kazanabilir. Değdiği nesneler, adlarını yitirir. Işık ve gölge çok özel sistemler oluşturur, kendilerine özgü sorular ortaya atar. Hiçbir bilime dayanmayan, hiçbir pratikten türetilmemiş sorulardır bunlar. Varoluş ve değerlerini yalnızca, onları algılamaya, onları kendi benliğinde uyandırmaya yazgılı birinin ruhu, gözü ve eli arasındaki çok özel uyumda bulur."

Bu sözlerle ruh, göz ve el bir ve aynı bağlama getirilmiştir. Birbirlerini etkileyerek bir pratiği belirler. Artık tanımadığımız bir pratiktir bu. El artık üretimde daha mütevazı bir rol oynamaktadır, hikâye anlatıcılığındaki yerini de yitirmiştir. (Herşeye rağmen hikâye anlatıcılığı duyular söz konusu olduğunda yalnızca sesin eseri değildir; gerçek hikâye anlatıcılığında el, çalışarak edinilmiş yüzlerce jestle anlatılanları destekler.) Valéry'nin sözlerinde dile gelen, ruh, göz ve el arasındaki o eski işbirliği, hikâye

anlatıcılığının kendini evinde hissettiği her yerde karşımıza çıkan zanaatkâra özgüdür. Aslında, bunu daha da ileri götürüp şu soruyu sormak gerekiyor: Hikâye anlatıcısının malzemesiyle —insan hayatıyla— ilişkisi, aslında zanaatkâra özgü bir ilişki değil mi? Görevi tam da hammaddesini —kendinin ve başkalarının deneyimini— sağlam, yararlı ve benzersiz bir tarzda işlemek değil mi? Atasözünü hikâyenin ideogramı olarak düşünürsek, bu işleyişi en iyi o örnekler. Denilebilir ki atasözü eski hikâyelerin enkazıdır ve tıpkı duvardaki sarmaşık gibi onda da olayın etrafını bir ibret dersi sarmıştır.

Böyle bakıldığında hikâye anlatıcısı öğretmenlerin, ermişlerin saflarına katılır. Verecek aklı vardır; ama atasözününki gibi bazı durumlar için değil, ermişinki gibi birçok şey için. Çünkü ona bütün bir ömre geri dönebilme yeteneği ihsan edilmiştir. (Bu ömür yalnızca kendi deneyimini değil, başkalarının deneyiminden de çok şey içerir; hikâye anlatıcısı kulaktan kulağa aktarılan bilgiyi kendi deneyimine eklemiştir.) Yeteneği hayatını anlatabilmesinde, farklılığı baştan sona *bütün* hayatını anlatabilmesindedir. Hikâye anlatıcısı... O, hayatının fitilinin, hikâyesinin tatlı alevinde yanıp yokolmasına izin veren adamdır. İster Leskov ya da Hauff, ister Poe ya da Stevenson olsun, hikâye anlatıcısının etrafını saran benzersiz halenin kaynağı budur. Hikâye anlatıcısı, dürüst adamın kendisiyle yüzleştiği kişidir.

PROUST İMGESİ

I.

Marcel Proust'un on üç ciltlik *À la recherche du temps perdu*'sü (Yitik Zamanın Peşinde), mistiğin dalıncıyla naşirin sanatını, heccavın şen coşkusuyla araştırmacının kılı kırk yaran dikkatini ve monomanyağın sürekli kendisiyle uğraşan bilincini otobiyografik bir yapıtta bir araya getiren tasarlanması imkânsız bir sentezin ürünü. Edebiyatta bütün büyük yapıtların ya yeni bir tür kurduğu ya da bir eskisini ortadan kaldırdığı söylenir ki doğrudur; başka bir deyişle bütün büyük yapıtlar özel vakalardır. Bu vakaların en akıl almazlarından biriyle karşı karşıyayız şimdi. Aynı anda hem kurmaca hem otobiyografi hem de bir güncel değinmeler toplamı olan yapısından tutun da, sonu gelmez cümlelerinin sözdizimine kadar (dilin Nil'i — yatağından taşan ve çevredeki hakikat topraklarını besleyen, bitekleştiren bir ırmak) herşey kuralı aşıyor burada. Edebiyatın bu büyük özel vakasının aynı zamanda son onyılların en büyük edebi başarısı olduğu da söylenebilir. Yaratılmasına eşlik eden koşullar son derece sağlıksızdı: Ender rastlanan bir fiziksel illet, olağanüstü bir zenginlik ve kuraldışı bir cinsel eğilim. Her bakımdan örnek alınacak bir hayat değildir bu, ama her yönüyle öğreticidir. İmkânsızın merkezini yurt edinmiştir zamanımızın en çarpıcı edebi başarısı; bütün tehlikelerin merkezine —ve aynı zamanda kayıtsızlık noktasına— yerleşmiştir. Bütün bir ömrün adandığı böyle bir yapıtla belki bir daha karşılaşmayacağız. Proust'un imgesi, edebiyatla hayat arasında gittikçe artan uyuşmazlığın alabildiği en yüksek fızyonomik ifadedir. Bugün bu imgeyi bir kez daha canlandırma çabasını meşrulaştıran da budur.

Biliyoruz, Proust bir hayatı gerçekte olduğu gibi değil de onu yaşayan kişinin hatırladığı gibi betimlemişti yapıtında. Ama bu bile tam anlatmaz onun yaptığını, fazla kaba kalır. Çünkü hatırlayan yazar için önemli olan,

kendi hatırası değil, hafızasının dokuduğu ağdır: Hatırlamanın Penelopeia tülü. Ama buna unutuşun Penelopeia tülü demek daha doğru olmaz mı? Gayri iradi hatırlama, Proust'un *mémoire involontaire*'i, aslında hatıra denen şeyden çok, unutuşa yakın değil midir? Hatıranın atkıya, unutuşunsa çözgüye denk düştüğü bu kendiliğinden hatırlama, Penelopeia'nın işinin benzerinden çok, tam karşıtı değil midir aslında? Çünkü gecenin ördüğünü gün çözer burada. Her sabah uyandığımızda, unutuşun içimizde dokuduğu yaşanmış hayat halısının tamamlanmamış birkaç örgü ucunu tutarız elimizde, çoğu zaman mecalsizce, gevşekçe. Ama gün içindeki amaçlı edimlerimiz, en çok da amaçlı hatırlama çabalarımız, unutuşun ağını ve nakışlarını söker durur. İşte Proust da bunun için sonunda günlerini geceye çevirmiş, bu ince ve ayrıntılı bezemelerin hiçbirini kaçırmamak için bütün zamanını yapay ışıkla aydınlatılmış perdeleri çekili odasında kesintisiz çalışmaya adamıştır.

Romalılar için metin, "dokunmuş olan" demekti. Öyleyse Marcel Proust'unkinden daha sıkı dokunmuş metin yoktur. Hiçbir şey yeterince sıkı ya da dayanıklı değildi Proust için. Proust'un tashih alışkanlıklarının dizgicilerin korkusu olduğunu yayıncısı Gallimard'dan biliyoruz. Provalar hep kenar notlarıyla dolmuş olarak geri döner, ama bir tek dizgi yanlışı bile düzeltilmemiş olurdu; prova kâğıdında bütün boş alanı yeni metin eklemek için kullanıyordu Proust. Demek yapıtın sınırları içinde bile işlemeye devam etmiştir hatırlamanın yasaları. Yaşanmış olay sınırlıdır, hiç değilse tek bir yaşantı bölgesiyle sınırlıdır; hatırlanan olaysa sınırsızdır, çünkü kendinden önce ve kendinden sonra olup biten herşey için bir anahtardır sadece. Ama hafızanın çok katı dokumacılık yönergeleri yayımlamasına bir başka açıdan da bakılabilir. Metnin birliğini veren, yazar ya da öykü değil, o katışıksız hatırlama sürecinin kendisidir. Hatta yazarın ve öykünün araya girmesinin sadece hafızanın sürekliliğinin öbür yüzü olduğu bile söylenebilir: Halının tersindeki desenler. Proust da, bütün yapıtının tek bir cilt içinde ve paragrafsız iki kolon halinde basılmasını yeğleyeceğini söylerken, bunu anlatmak istemiştir.

Neydi Proust'un soluğu kesilircesine aradığı şey? Ne vardı bu sınırsız çabanın ardında? Önem verdiğimiz bütün hayatların, bütün işlerin ve eylemlerin aslında ömrümüzün en sıradan, en uçucu, en duygusal, en zayıf saatinin kesintisizce açılıp genişlemesinden ibaret olduğu doğru mudur? Proust, kitabının iyi bilinen bölümlerinden birinde, ömrünün en kendine ait

saatini betimler; ama bunu öyle yapar ki herkes orada kendinden bir şeyler bulur. Neredeyse gündelik, sıradan bir saattir bu; geceyle gelir, uzaklaşan bir kuş cıvıltısıyla ya da açık kalmış bir pencereden duyulan hafif bir iç çekişiyle. Ve işte o anda uykuya direnebilen kişiye gecenin neler sunabileceğini hiç kimse önceden söyleyemez. Proust kendini uykuya bırakmadı. Ama buna karşın —ya da belki asıl bunun için— Proust'un ses tonundaki alçalıp yükselmelerin gecenin ve balın yasalarınca yönetildiğini nefis bir yazıda söyleyebilmişti Jean Cocteau. Bu yasalara boyun eğerek içindeki o umutsuz hüznü (kendi sözleriyle, "l'imperfection incurable dans l'essence même du présent") dizginleyebildi ve hafızanın peteklerinden kendi uçuşan, kaynaşan düşüncelerine bir ev yaptı. Cocteau her Proust okurunun asıl dikkatini çekmesi gereken noktayı görebiliyordu. Mutluluk arayışıydı bu; Proust'taki o çılgın, köreltici arayışı, o umarsız mutluluk arayışını anlamıştı Cocteau. Gözlerinden parıldıyordu; mutlu gözler değildi bunlar, ama insanın ancak aşkta ya da kumarda bulabileceği bir hazinenin imgesi yatıyordu içlerinde. Yine de şaşırtıcı değildir, Proust'un bütün yapıtına sinmiş bu patlayıcı, sakatlayıcı mutluluk isteğinin okurlarınca pek az fark edilmiş olması. Bu œvre'ün de vazgeçiş, kahramanlık ve çilecilik gibi yıllanmış ve rahatlatıcı bir perspektiften görülmesini birçok yerde okurları için Proust'un kendisi kolaylaştırmıştır. Hem, büyük bir başarının ancak zahmet, sefalet ve düş kırıklığının sonucu olabileceği düşüncesinden daha kolay inanılacak hiçbir şey yoktur hayatın örnek öğrencileri için. Mutluluğun da güzellikte bir payı olabileceğini akılları almaz, ressentiment'ları hazmedemez böyle bir şeyi.

İki tür mutluluk istenci vardır (bir mutluluk diyalektiğinden bile söz edilebilir): İlahi biçiminde dile gelen mutluluk ile ağıt biçiminde dile gelen mutluluk. Birincisi daha önce hiç duyulmamış, hiç tadılmamış olandır: Erincin doruğu. Öbürü, sonsuz yinelenme: İlk mutluluğun sonsuza değin hep yeniden kurulması. Proust'ta varoluşu hafızanın emrine veren de işte bu ağıtsal mutluluk arayışıdır — Eleatik mutluluk da denebilir. Yaşamında dostlarını ve dostluğu feda etti ona, yapıtlarında da olay örgüsünü, kişilerinin iç bütünlüğünü, anlatının akışkanlığını ve hayal gücünün oyunlarını. Proust'un daha zeki, daha anlayışlı okurlarından biri olan Max Unold, bu metinlerin sızdırdığı "can sıkıntısını" hemen saptamış ve "amaçsız öykülerle" ilişkilendirmişti. "Proust, amaçsız öyküyü ilginç kılmayı becermiştir. Şunu söyler: 'Düşünebiliyor musun sevgili okur, dün

çayıma kurabiye batırıyordum ki çocukken köyde geçirdiğim günler geldi aklıma.' Bunu söylemek için tam seksen sayfa harcar, ama hepsi o kadar büyüleyicidir ki, sonunda sadece bir dinleyici olmadığınızı, hayal kuranın kendiniz olduğunu düşünmeye başlarsınız." Unold, böyle öykülerde, bizi düşlere bağlayan köprüyü keşfetmiştir ("bütün sıradan düşler, başkalarına anlatıldığı anda, amaçsız öykülere dönüşürler"). Proust'un bütünsel bir yorumunu vermek isteyen hiç kimse bunu görmezden gelemez. Hem oraya açılan kapılar da az değildir — evet, hemen göze çarpmayan kapılardır bunlar, ama yine de oradadırlar: Proust'un şu saplantılı benzerlik düşkünlüğünden söz ediyorum, her yerde ve herşeyde benzerlikler bulma isteğinden.

Ama bu tutkunun asıl belirtileri, Proust'un davranışlar, fizyonomiler ya da konuşma tarzları arasındaki benzerlikleri birdenbire ve çok çarpıcı biçimde gösterdiği yerlerde ortaya çıkmaz — şeyler arasındaki ancak uyanıkken fark ettiğimiz ve alışık olduğumuz benzerlikler, düş dünyasındaki daha derin benzeşimlerin sadece silik bir kopyasıdır. Bir özdeşlikler alanı değildir düş dünyası, benzeşimler alanıdır; orada olup biten herşey birbirini andırır ve bu da sanki en doğal şeymiş gibi görünür. Çocuklar iyi tanır bu dünyanın bir simgesini. Onlar uyurken odalarının bir köşesine asılan ve aynı zamanda hem "torba" hem de "armağan" olduğu için bir düş nesnesi haline gelen çoraptır bu. Ama çocuklar torbayı ve içindekileri hemen üçüncü bir şeye (yine bir çoraba!) dönüştürmekten kendilerini alamazlar — tıpkı Proust gibi. Proust da o üçüncü şeyi, merakını gideren ve sıla özlemini dindiren imgeyi istiyordu; onu devşirmek için de, bir kalıba indirgediği kendi benliğinin hemen içini boşaltmaya adamıştı bütün zamanını. Sıla özlemiyle kavrulmuş bir halde yatıyordu yatağında; çarpıtılarak bir benzeşimler alanına indirgenmiş bir dünyaya, varoluşun asıl gerçeküstü yüzünün göründüğü bir dünyaya duyulan özlemdi bu. Bu dünyaya aittir Proust'un yapıtında gerçekleşenler; o kasıtlı ve titiz gerçekleştirme biçimi de bu dünyanındır; hiçbir zaman tek başına kalmayan, duygusallık ya da öteyi görmekle de ilgisi olmayan, her zaman özenle hazırlanan, geleceği önceden sezdirilen ve sağlam payandalarla desteklenen bu Proust biriminin çok pahalı, kırılgan bir gerçekliği vardır: İmge. Bu imge, Proust'un cümlelerinin yapısından yavaşça kurtularak bağımsızlaşır, tıpkı Balbec'teki o yaz gününün —o eskil, zamandışı,

mumyalanmış gün— Françoise'ın elleriyle araladığı tül perdeden sıyrılarak birdenbire açığa çıkması gibi.

II.

Söyleyeceğimiz en önemli şeyi yüksek sesle duyurmayız her zaman. Bize en yakın olanlarla, her zaman sırlarımızı dinlemeye hazır dostlarımızla da paylaşmayabiliriz. Yalnız insanların değil, çağların da en derin, en özel hakikatlerini yolda rastladıkları herhangi bir tanıdığa söyleyivermek gibi masum —çünkü dolambaçlı ve uçarı— bir alışkanlığı olduğu doğruysa eğer, o zaman on dokuzuncu yüzyılın içini döktüğü kişi de Zola veya Anatole France değil, genç Proust'tur — şu önemsiz züppe, bir çöküş çağının en şaşırtıcı itiraflarını yine ölesiye yorulmuş bir başka Swann'dan ayaküstü alır gibi dinleyen şu eğlence düşkünü salon adamı. On dokuzuncu yüzyılı anı kitaplarının hasadına açmak için bir Proust gerekiyordu. Ondan önce dingin, gerilimsiz bir yüzeyi andıran yıllar, daha sonraki yazarların her yöne doğru akıntılar yaratacağı, içten içe kaynayan bir deniz olmuştu şimdi. Bu türün en ilginç kitabının hem hayran hem dost olarak Proust'un yakınında bulunmuş kişilerce yazılmış olması da rastlantı değil: Prenses Clermont-Tonnerre'in anılarıyla Léon Daudet'nin otobiyografik çalışmasının ilk bölümleri geçenlerde yayımlandılar. Gerçekten büyük yeteneğini fazla zedeleyemeyecek kadar kaba ve ahmakça bir siyasal tavrın da temsilcisi olduğunu bildiğimiz Daudet, burada kendi hayatını bir kente dönüştürmüştür. Kent haritası üzerine yansıtılmış bir biyografi olan *Paris vécu*'nün (Yaşanmış Paris) sayfalarında Proust kişilerinin gölgeleri görülür. Prenses Clermont-Tonnerre'in kitabına gelince, anılarının ilk cildinin adı bile Proust'tan önce düşünülemezdi: *Au Temps des équipages* (Atlı Arabalar Zamanında). Proust'un çağrısına, Faubourg Saint Germain'den gelen o kaygan, bulanık, okşayıcı ve meydan okuyan çağrıya karşılık veren yumuşak bir yankıdır bu kitap. Üstelik, bu çok latif gösteri, hem genel akışı hem de kişileriyle, Proust'a dolaylı ya da dolaysız göndermelerle doludur; Proust'un kendisini ve Ritz'de en severek incelediği nesneleri buluruz kitapta. Kuşkusuz, bütün bunların bizi çok aristokratik bir çevreye çektiğini ve Clermont-Tonnerre'in ustalıkla betimlediği Robert de Montesquieu gibi kişilikleri de düşünecek olursak, bunun fazlasıyla özel bir çevre olduğunu yadsıyamayız. Ama Proust için de geçerlidir bu: Yazılarında

Montesquiou'nun bir karşılığı bulunabilir. Şimdi, eğer Alman eleştiri kurumunun hep en kolay çıkış yolunu seçmek gibi bir eğilimi olmasaydı, bütün bunlar bizim için tartışmaya bile değmeyecek şeyler olabilirdi; çünkü modeller sorununun Almanya için pek bir önemi yoktur, anılan kişiler pek tanınmazlar bu ülkede. Ama ödünç kitap veren kütüphane gediklilerinin düzeyine inmek için hiçbir fırsatı kaçırmayan Alman eleştirisi kışkırtıyor bizi. Ücretli eleştirmenlerimiz, yazılarında anlattığı züppe çevreden yazar hakkında da bazı sonuçlar çıkarmaya, Proust'un yapıtlarını Fransızların bir iç sorunu olarak, *Almanach de Gotha*'nın edebi eki olarak görmeye çalışmışlardı. Evet, Proust'un kişilerinin sorunları, doymuş bir toplumun kişilerinin sorunlarıdır, bu açık. Ama bunların hiçbiri yazarın kendi sorunlarıyla bir değildir, çünkü onunkiler yıkıcıdır. Bunu bir formüle indirgeyecek olursak şöyle diyebiliriz: Proust'un amacı, yüksek sosyetenin bütün iç yapısını bir gevezelik fizyolojisi olarak betimlemekti. Çünkü bu sosyetenin önyargılar ve beylik düsturlar dağarında, tehlikeli bir komik öğenin etkisiyle infilak etmeyecek hiçbir düşünce yoktur. Buna ilk dikkat çeken Pierre-Quint'ti. "Mizahi yapıtlardan söz açıldığında," diyordu, "çoğu zaman resimli kapaklı, kısa, eğlendirici kitaplar gelir akla. *Don Quijote, Pantagruel* ve *Gil Blas* unutulur — küçük puntoyla dizilmiş, kalın, sevimsiz kitaplardır bunlar." Bu karşılaştırmalar, Proust'un toplum eleştirisindeki yıkıcı gücün tam etkisini veremiyor kuşkusuz. Onun tarzı komedidir, mizah değil; kahkahası dünyayı havaya savurmaz, yere çalar: Herşeyi paramparça etmek ve sonunda yazarın kendisini de gözyaşlarına boğmak pahasına. Ailenin ve kişiliğin bütünlüğü, cinsel ahlak ve toplumsal saygınlık — bütün hepsi unufak olur Proust'ta. Burjuvazinin özentileri kahkahayla çözülür, paramparça olur. Bunların yeniden ortaya çıkarak bu kez aristokrasi tarafından devralınmaları ise yapıtın sosyolojik temasıdır.

Proust aristokratik çevrelerde gezinmenin gerektirdiği eğitimden üşenmiyordu. Hiç usanmadan ve fazla da zorlanmadan koşullandırdı kendi kişiliğini, üstlendiği görevin gerektirdiği oynaklığı ve katılığı, uysallığı ve sertliği kolayca benimsedi. Sonunda bu aldatmacalar ve törensellikler kişiliğinin ayrılmaz bir parçası haline geldi; mektupları bile bütün bir parantezler sistemi gibiydi — hem sadece dilbilgisi anlamında da değil. Buluşlarla dolu, esnek kompozisyonlarına karşın, zaman zaman yazışma el kitaplarından alınmış örnekleri akla getiren mektuplardı bunlar: "Aziz Madam, dün bastonumu evinizde unutmuş olduğumu şimdi fark ettim;

lütfen onu bu mektubu getiren kişiye veriniz. Hamiş: Sizi rahatsız ettiğim için bağışlayınız beni - bastonumu buldum." Zorluklar çıkarmakta, dolambaçlı yollar tasarlamakta üstüne yoktu Proust'un. Bir gece geç vakit Prenses Clermont-Tonnerre'e uğramış ve evinden ilaçları getirilmediği takdirde kalamayacağını bildirmiştir. İlacı almaya gidecek uşağa semti ve evi iyice tarif eder, sonunda da şöyle der: "Bulmamanız imkânsız. Haussmann Bulvarı'nda bu saatte ışığı yanan başka pencere olamaz!" Evet, herşeyi söylemişti — sokak adı ve kapı numarasından başka! Yabancı bir kentte bir randevuevi adresi öğrenmeye çalışıp da sokak adı ve ev numarası dışında herşeyi işiten, en ayrıntılı tarifleri alan kişi bunun ne demek olduğunu anlayacak ve Proust'un tören tutkusuyla, Saint-Simon hayranlığıyla ve iflah olmaz Fransızlığıyla bağını kurabilecektir. Deneyin özü de görünüşte bir iki sözcükle anlatılabilecek şeyleri öğrenmenin aslında ne kadar zor olduğunu anlamak değil midir? Çünkü böyle sözcükler, kast ve sınıf farklarıyla sınırlanmış, yabancıların anlayamayacağı bir jargonun öğeleridir. Öyleyse salonların gizli dilinin Proust'u cezbetmesine de şaşmamak gerekir. Sonraları petit clan'ın, Courvoisier'lerin, "esprit d'Oriane"ın acımasız bir portresini yapmaya giriştiğinde, bizim de son zamanlarda tanıştığımız bir şifre dilinin doğaçlamalarını Bibesco'larla olan ahbaplığı Proust'a çoktan öğretmişti.

Proust, salonlarda geçirdiği yıllar içinde sadece pohpohlanma günahını geliştirmekle, hatta teolojik boyutlara çıkarmakla kalmamış, merak günahını da besleyip büyütmüştü. Onda, çok sevdiği katedral kemerlerinin iç yüzeylerinde bulunan Aptal Bakirelerin dudaklarını bir alev yalımı gibi kıvırıp geçen o bastırılmış gülümsemenin bir yansımasını sezmemek zordur. Merakın gülümsemesidir bu. Merak mıydı onu o kadar usta bir parodici yapan? Eğer böyleyse, "parodici" terimine bu bağlamda ne kadar değer biçmemiz gerektiği de ortaya çıkar. Ne yazık ki pek yüksek değil — çünkü bu terim Proust'un o sınır tanımaz hınzırlığını anlatmaya yetse bile, *Pastiches et mélanges* (Pastişler ve Seçmeler) kitabında yer alan yazılarının, Balzac, Flaubert, Sainte-Beuve, Henri de Régnier, Goncourt'lar, Michelet, Renan ve gözdesi Saint-Simon tarzında yazdığı o nefis parçaların burukluğunu, karalık ve gaddarlığını vermekten uzaktır. Meraklı bir adamın yaptığı taklitler, bu yazı dizisinin ustalıkla kullanılmış tekniğidir; aynı zamanda, Proust'un bitkisel yaşam tutkusundan kaynaklanan bütün bir yaratıcılığın da önemli bir öğesidir. Proust'un kişilerinin bitkisel varoluşuna

ilk kez Ortega y Gasset dikkat çekmişti. Bütün bu kişiler, kendi toplumsal ortamlarına sıkıca kök salmış, aristokratik teveccüh güneşinin yer değiştirmelerinden etkilenen, Guermantes ya da Méséglise yönünden gelen esintilerle kımıldayan bitkileri, kendi yazgılarının çalılarına dolanmış sarmaşıkları andırırlar. Budur yazarın taklitçiliğine yol açan ortam. Proust'un en keskin, en inandırıcı saptama ve sezgileri, böceklerin yaprakları, sapları, çiçekleri kavradığı gibi kavrarlar kendi nesnelerini; orada, yaprağın gölgesinde, varlıklarını belli etmeden beklerler; sonra bir an gelir, apansız bir sıçrayış, bir kanat çırpışı, ölçülmez bir bireysel yaşam parçasının yabancı bir dünyaya sessizce kayıp gitmiş olduğunu birden gösterir irkilmiş gözlemciye. "Eğretileme," der Pierre-Quint, "düşüncenin içinde ansızın ortaya çıkar." Proust'un asıl okuru, sürekli olarak küçük şokların sarsıntısını duyan kişidir. Bu parodilerde "üslupların oyunu" kılığında bir kez daha karşısına çıkan şeyi bambaşka bir biçim içinde romanda daha önce de gördüğünü anlar: Toplumun sık yapraklı gölgeliğinin altında sağ kalmaya çabalayan ruhtur bu da.

Bu noktada, iki günahın, merak ve pohpohlamanın yakın ve doğurgan işbirliği hakkında da bir şeyler söylemeliyiz. Prenses Clermont-Tonnerre'in yazılarında aydınlatıcı bir bölüm var. "Ve Proust'un hizmetçileri incelemekten kendini alamadığı gerçeğini görmezden gelemeyiz sonunda. Ya daha önce hiç karşılaşmadığı bir özellik araştırma aşkını depreştirmiştir, ya da kendi ilgisini çeken şeyleri daha kolay gözlemleme fırsatını bulabildikleri için hizmetçileri kıskanıyordur. Öyle ya da böyle, her türden cisimlenişleri ve tipleriyle hizmetçiler Proust'un gemlenemez tutkusuydu." Bu hizmetçiler, dua kitabından fırlamış bir Azize Martha figürü gibi kaba ve sert hatlı Françoise'dan başlayarak bir Jupien'in, bir Monsieur Aimé'nin, bir Célestine Albalat'nın egzotik nüanslarına ve oradan da çalışmalarından çok aylaklıklarının ücretini alan bütün o seyislere ve chasseur'lere kadar uzanır. Bu tören uzmanının en zorlu yoğunlaşmalarını bu aşağı tabaka insanları için sakladığı bile söylenebilir belki. Proust'un dalkavukluklarında hizmetçi meraklılığının hiç mi payı yoktur, meraklarına da hizmetçi dalkavukluğu hiç mi karışmamıştır? Toplumsal merdivenin en üst basamaklarında sürdürülen hizmetçi rolünün bu usta işi kopyasının nerede bittiğini kim bilebilir? Proust böyle bir kopya sundu; ve bunu yapmamak da elinde değildi, çünkü bir keresinde söylediği gibi, *"avoir"* (sahip olmak) ve *"désirer imiter"* (taklit arzusu) onun için birdi. Hem mutlak bir

hükümranlığın hem de yaltaklanmanın ürünü olan bu tavrı, Proust hakkında bugüne değin yazılmış şu en doğru cümleyle Maurice Barrés saptamıştı: "Un poète persan dans une loge de portière."

Proust'un meraklılığında dedektifinkini andıran bir yön vardı. Toplumun en tepesindeki on bin kişi bir suç örgütü olarak görünüyordu ona: Her türlü ölçüyü aşan bir fesatçılar topluluğu, bir tüketiciler Mafyası. Üretimde payı olan herşeyi kendi dünyasının dışında bırakır bu topluluk, hiç değilse tüketimin zarif profesyonellerine özgü bir üslubun ardında nazik ve biraz da utangaç bir tavırla gizlenmesini ister. Proust'un züppelik çözümlemesi (ki sanatı yüceltmesinden çok daha önemlidir) toplum eleştirisinin de doruğudur. Çünkü züppenin tavrı, kimyasal olarak arındırılmış en saf tüketici konumunun tutarlı, örgütlü ve çelikleşmiş bakış açısından başka bir şey değildir. Ve doğanın üretici güçlerinin en uzak, en ilkel hatırası bile bu şeytani büyücülük dünyasından kovulmak zorunda olduğu için, Proust da sapkın bir ilişkinin normalinden daha kullanışlı olduğunu görmüştür — aşkta bile. Ama saf tüketici, mantıksal ve kuramsal açıdan, saf sömürücüdür; ve Proust da gerçek tarihsel varoluşunun bütün somutluğuyla bir sömürücü olarak betimler onu. Somuttur, çünkü mat ve kaygandır, içini görmek olanaksızdır. Kendi maddi temelini gizlemeye and içmiş ve bu yüzden de feodalizme bağlanmış bir sınıfı anlatır Proust. Gerçek bir ekonomik ağırlığı olmadığı için büyük burjuvaziye bir kamuflaj maskesi olarak hizmet edebilen bir feodalizme yaslanmıştır bu sınıf. Proust da, egonun, aşkın, ahlakın bu her türlü yanılsamadan sıyrılmış acımasız taşlamacısı da —çünkü kendini böyle görmeyi severdi— kendi sınıfının aslında o tek yaşamsal sırrını, ekonomik yönünü, gizleyen bir maskeye dönüştürür sonsuz sanatını. Ona hizmet etmek değildi amacı. Çünkü burada konuşan Marcel Proust'tur artık, yapıtının sertliğidir; kendi sınıfının çok önünde olan bir adamın uzlaşmazlığıdır. Neyi yaparsa ustası olarak yapar. Ve bu sınıf en belirgin özelliklerini nihai mücadelede açıkça ele verene kadar, Proust'un yapıtının asıl büyüklüğü de tam olarak anlaşılamayacaktır.

III.

Geçen yüzyılda Grenoble'da "Au Temps Perdu" (Yitik Zamana) adını taşıyan bir han vardı; hâlâ var mı bilmiyorum. Proust'ta da, üstündeki tabelanın rüzgârla hafif hafif sallandığı bir kapıdan içeri giren konuklar

gibiyizdir, bu kapının ardında sonsuz zaman ve büyülenmiş coşku bekler bizi. Fernandez, haklı olarak Proust'ta bir *thème de l'éternité* (ebediyet teması) ile bir *thème de temps* (zaman teması) bulunduğunu göstermişti. Ama Platonik ya da ütopyacı bir ebediyet değildir Proust'taki; çılgın sevincin, büyülenmenin, kendinden geçmenin sonsuz zamanıdır. Öyleyse görmek gerek: "Kendini zamanın geçişine kaptıran kişinin yeni ve o güne dek bilinmeyen bir ebediyet türüyle karşılaştığı" doğru olsa bile, hiç de insanın "bir Platon ya da Spinoza'nın tek kanat vuruşuyla ulaştığı o daha yüksek bölgelere" yaklaşması anlamına gelmez bu. Proust'ta süreğen bir idealizmin kalıntılarını bulabiliriz, ama bunları yoruma temel almak yanlış olur. Sınırsız zaman değildir Proust'un bize açtığı ebediyet, çizgileri kesişen sarmal zamandır. Asıl ilgilendiği, zamanın en gerçek —yani mekâna bağlı — geçiş biçimidir; ve bu geçiş de hiçbir yerde içteki hatırlama ve dıştaki yaşlanmada olduğu kadar belirgin değildir. Yaşlanma ile hatırlamanın etkileşimini görmek, Proust'un dünyasına, kıvrılmaların, bükülmelerin, kendi üstüne dönmelerin evrenine girmek demektir. Benzeşimler haline geçmiş bir dünyadır bu, correspondance'ların alanıdır. İlk kez romantikler görmüş, sonra da Baudelaire tutkuyla açmıştı kendini bunlara; ama yaşanmış deneylerimizdeki paylarını sadece Proust gösterebildi. *Correspondance'*lar, gayri iradi hatırlamanın, karşı konulmaz yaşlanma sürecine denk olan o gençleştirici, yenileyici gücün ürünüdür. Geçmiş, çiğ damlası tazeliğinde bir "an"da yansıdığında, gençleşmenin acı veren şokuyla kaçınılmaz olarak bir kez daha geri gelir — tıpkı, on üçüncü ciltte, Combray bölgesini son kez dolaşırken yolların kesiştiğini gördüğünde, Guermantes yoluyla Swann'ın yolunun birbirine karıştığını ilk kez keşfeden Proust'a olduğu gibi. Bir anda bütün görünüm rüzgârın yön değiştirmesi gibi değişiverir o zaman. *"Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes! Aux yeux du souvenir que le monde est petit!"** Proust, tüm dünyanın bir anda bir ömür süresi kadar yaşlanmasını sağlamak gibi akılalmaz bir işi başarmıştır. Ama başka zaman sadece solup giden ya da uyuklayan şeylerin bir anda parlayıp sönmelerini sağlayan bu yoğunlaşma da gençleşmeden başka bir şey değildir. *Yitik Zamanın Peşinde*, bütün bir ömrü, aslında ancak tek bir an üzerinde toplanabilecek bir dikkat ve bilinçle aydınlatma çabasıdır. Canlandırmaktır Proust'un yöntemi, düşünmek ve çözümlemek değil. Yaşamda bizi bekleyen dramları yaşayacak zamanımız olmadığını bilir. Bizi yaşlandıran da budur işte, sadece bu. Yüzlerimizdeki

kırışıklar, biz evde yokken kapımızı çalmış olan büyük tutkuların, günahların ve sezişlerin kayıtlarıdır.

Batı edebiyatında Loyola'nın ruhsal egzersizlerinden beri, daha zorlu bir kendine gömülme çabası görülmemiştir sanırım. Proust'unkinin de merkezinde bir yalnızlık vardır, karşı konulmaz bir girdap gibi dünyayı kendi oyuğuna çeken bir yalnızlık. Proust romanlarından çıkıp gelen o kulakları sağır edici akılalmaz boş laf kalabalığı, toplumun bu dipsiz yalnızlığa yuvarlanırken çıkardığı gürültüden başka bir şey değildir. Proust'un dostluğu aşağıladığı yer de burasıdır. Dünyanın en sessiz ve en tutuklayıcı gözlerine sahip bu çukurun dibindeki suskunluğu algılamak gerekirdi. Sayısız kaprisli anektodun çok rahatsız edici biçimde ortaya koyduğu bir gerçek var: Eşi görülmemiş yoğunlukta bir söyleşme tutkusu olan bu adam aynı zamanda konuştuğu kişilerle arasına aşılmaz bir uzaklık koyuyordu. Proust'taki gösterme yeteneği kimsede yoktur; eşsiz bir işaret parmağı vardır onun. Ama dost meclislerinde, dostane söyleşilerde bir jest daha görülür: Fiziksel temas. İşte Proust'un büsbütün yabancısı olduğu şey de budur. Okuruna da dokunamaz, elinden gelse bile yapmaz bunu. Gösteren edebiyat ve dokunan edebiyat diye iki kutba ayıracak olursak tüm edebiyatı, birincisinin merkezinde Proust'un, İkincisinin merkezinde de Péguy'nin bulunduğunu söyleyebiliriz. Fernandez'in çok iyi kavradığı gibi, "derinlik, daha doğrusu nüfuz etme gücü, her zaman onun yanındadır, karşısındakinin değil." Proust'un eleştiri yazıları bunun usta işi ve biraz da sinik örnekleriyle doludur. Şöhretinin doruğuna varmış olduğu bir dönemde, ölüm döşeğinde yazdığı bir yazıya bakabiliriz: "Baudelaire'e Dair." Hastalığına razı oluşuyla Cizvitçe bir tavrın ifadesi olan bu deneme, dinlenmek zorunda olan bir adamın her türlü ölçüyü aşan söz şehvetini de ortaya koyar: Ne konuda olursa olsun son bir kez daha konuşmak isteyen adamın ölüm karşısındaki aldırışsızlığı ürkütücüdür. Burada ölüm döşeğindeki Proust'u esinleyen şey, çağdaşlarıyla olan ilişkilerini de biçimlendirmişti: Acı alayla şefkat arasında sonsuz bir gidiş geliş, maruz kalanları mecalsiz bırakacak kadar sert, hızlı ve ani bir gidiş geliş.

Adamın kışkırtıcı, dengesiz niteliği, yazılarının okurunu bile etkiler. Sonu gelmez "soit que..."lerle birbirine bağlanan cümlelerini düşünelim: Herhangi bir davranış, kökeninde bulunabilecek sayısız güdünün ışığında, bütün yönleriyle ve havası alınmış, parıltısı gitmiş olarak gösterilir böylece. Ama bu yan cümle dizileri, Proust'ta zaafla dehanın birleştiği noktaya da

işaret eder: İnsanlara ve olaylara yaklaşımındaki o zihinsel feragatten, sınanmış kuşkuculuktan söz ediyorum. Romantizmin kendinden memnun içselliğinden sonra Proust çıkagelir, Jacques Rivière'in deyişiyle "sirènes intérieures"e metelik vermemeye kararlıdır: "Proust'un yaşantıya yaklaşımında metafizik ilginin en ufak payı yoktur; kurguya, avutma ve avunmaya sırt çevirmiştir." Çok doğru; planlı olduğuna bizi hep inandırmaya çalıştığı bu yapıtın temel özelliği, kurgu ürünü olmamasıdır. Ama planlıdır, avucumuzdaki çizgiler kadar, bir çiçeğin cinsel organlarının düzeni kadar planlı. Proust, o yaşlanmış çocuk, yorulmuştu artık, tükenmişti; o zaman yine doğanın göğsüne yasladı başını, ama emmek için değil, kalp atışlarını dinleyerek düşlere dalmak için. Onu bu dermansızlık hali içinde düşünmek gerekir, Jacques Rivière'in şu sözlerinin ne kadar yerinde olduğunu anlayabilmek için: "Proust'un ölümüne, yapıtlarını yazmasını sağlayan o deneysizlik yol açtı. Dünyanın cahili olduğu için öldü, onu ezmeye başlamış olan yaşama koşullarını nasıl değiştireceğini bilmediği için. Ateş yakmayı ya da pencere açmayı bilmiyordu, onun için öldü." Bir de psikolojik kökenli astımından öldü.

Doktorlar bu hastalık karşısında çaresiz kalmışlardı. Ama yazarın kendisi değil: Hastalığını kendi hizmetine koşmuştu o, hem de çok sistemli biçimde. İşin en dışsal yanından başlayacak olursak, hastalığının kusursuz bir sahne yönetmeniydi Proust. Sözgelimi, aylar boyu, yıkıcı bir ironiyle, kendisine çiçek gönderen bir hayranının imgesini, çiçeklerin hiç dayanamadığı kokusuyla birleştiriyordu. Hastalığının iniş çıkışlarıyla da dostlarının yüreğini oynatırdı; o dostlar ki, Proust'un bir gün yine geceyarısından çok sonra salonlarında birden belirivereceği — brisé de fatigue ve sadece beş dakikalığına, hep söylediği gibi— ve tabii iliştiği koltuktan kalkamayacak ya da konuşmasını kesemeyecek kadar yorgun olduğu için de tan ağarana kadar kalacağı ânı hem korkuyla hem de özlemle beklerlerdi. Bir mektup yazarı olarak bile hastalığından en umulmadık sonuçları elde etmeyi biliyordu. "Soluğumun hırıltısı, kalemimin cızırtısını ve alt katta doldurulan banyonun sesini bastırıyor." Ama hepsi bu kadar değil; hastalığının onu sosyete yaşamından çekip almış olmasıyla da bitmiyor iş. Astım, sanatının bir parçası olmuştu onun — eğer astımı da yaratan en başta bu sanat değilse tabii... Proust'un sözdizimi, soluksuz kalma korkusunu ritmik biçimde ve adım adım yeniden üretir. Ve daldığı ironik, feslefi, didaktik düşünceler de anıların ağırlığından kurtulmasını

sağlayan derin soluklardır. Ancak, daha geniş bir ölçekte, asıl büyük boğulma krizi, Proust'un her zaman, en çok da yazarken farkında olduğu ölümdü. Ölüm, hastalığının kritik evreye girmesinden çok önce, Proust'un karşısına böyle çıktı: Hastalık hastasının kuruntusu olarak değil, bir "réalité nouvelle" olarak. İşte yaşlanmanın belirtileri de bu yeni gerçekliğin eşya ve insanlar üzerindeki yansılarıdır. Bir üslup fizyolojisi, bizi bu yaratıcılığın en derin kaynağına götürebilirdi. Anıların kokulara —ama kokuların anılara değil— nasıl yapıştığını bilenler, Proust'un kokular karşısındaki duyarlılığının rastlansal olmadığını da anlayacaklardır. Kuşkusuz, hafızamızda aradığımız anılar çoğu kez bize görsel imgeler halinde gelirler. Gayri iradi hatırlamanın yüzergezer şekilleri bile, büyük ölçüde birbirinden kopuk, bilmecemsi görsel imgelerdir. İşte tam bu nedenle, yapıtın en derin titreşimlerine bilinçli olarak teslim olmak isteyen kişinin de kendini bu gayri iradi hatırlamanın çok özel bir katmanına, en alt katmanına yerleştirmesi gerekir. Çünkü burada hafızanın tek tek anları artık birbirinden bağımsız tekil imgeler olarak görünmek yerine, bir bütünden söz ederler bize, şekilsiz, şekillenmeyen, kararsız ve ağır bir bütünü verirler — tıpkı ağının ağırlığının balıkçıya ne yakaladığını anlatması gibi. Kokudan söz ettik: Ağlarını yitik zamanın denizine atmış kişinin ağırlık duygusudur bu. Proust'un cümlelerini de düşünsel gövdenin kas çalışması olarak görmek gerekir: Avı denizden çekmek için gereken büyük güç o cümlelerdedir.

Şunu söylemek kalıyor geriye: *Bu* yaratıcılıkla *bu* hastalık arasındaki çok yakın *symbiosis*'in en iyi kanıtı, başka yaratıcıların kendi hastalıklarını yenmelerini sağlayan o kahramanca direnişe Proust'ta hiç rastlanmayışıdır. Öyleyse, başka bir açıdan şunu da öne sürebiliriz: Eğer böylesine büyük ve sürekli bir acı üzerinde kurulmamış olsaydı, yaşamla ve dünyanın gidişiyle Proust'unki kadar sıkı fıkı bir suç ortaklığının çok sıradan ve gevşek bir doygunluğa yol açması kaçınılmaz olurdu. Ama işte, her türlü arzu ve yazıklanmadan arınmış bir şiddet, bir soğuk kudurganlık, bu büyük çalışma sürecinde hastalığa bir yer ayırmıştı. İkinci kez kuruldu Michelangelo'nun Şistine Şapeli'nin tavanına Yaratılış'ın resmini yapmak için sırtüstü yattığı yapı iskelesi: Marcel Proust'un kendi el yazısıyla dolu sayfaları havaya kaldırarak kendi mikrokozmosunun yaratılışına baktığı hasta yatağı.

BAUDELAIRE'DE BAZI MOTİFLER ÜZERİNE

I.

Baudelaire, lirik şiir okurken zorlanacak okurları hesaba katmıştı. *Fleurs du mal*'in (Kötülük Çiçekleri) başındaki şiir bu okurlara seslenir. İradeleri ve bir konu üzerinde yoğunlaşma yetenekleri pek yüksek değildir; daha çok tensel zevkleri tercih ederler. İlgiyi ve algılama yeteneğini öldüren spleen'le tanışıktırlar. Okurların bu en nankörüne seslenen bir lirik şaire rastlamak şaşırtıcıdır. Elbette bunun bir açıklaması olmalıdır. Baudelaire anlaşılmak istiyordu: Kitabını kendine benzeyenlere adamıştı. Okura seslendiği şiir şu dizeyle son bulur:

Riyakâr okuyucu... benim eşim... kardeşim![YMK;21]

Başka şekilde ifade edersek, konu daha açıklık kazanır: Baudelaire hemen popüler olmasını daha başından ummadığı bir kitap yazmıştı. Kitabın başındaki şiirin betimlediği türden bir okuru hesaba katmıştı. Bunun uzak görüşlü bir hesap olduğu ortaya çıktı; hedeflediği okuru sonunda buldu. Bu durum, ya da başka deyişle lirik şiirin alımlanması için koşulların daha elverişsiz hale gelmiş olması, başka şeylerin yanı sıra üç nedene bağlanabilir. Birincisi, lirik şair kendisi için şair olarak görülmekten çıkmıştır. Lamartine'in hâlâ olduğu gibi artık bir "şarkıcı" değildir, bir türe dahil olmuştur (Verlaine bu uzmanlaşmayı elle tutulur kılar; Rimbaud ise zaten kendi konumu gereği okuru yapıtından uzak tutan bir esoteriktir). İkinci olgu: Lirik şiir Baudelaire'den sonra geniş çaplı bir başarı göstermemiştir (Hugo'nun lirik şiiri ilk yayımlandığında hâlâ yankı uyandırabiliyordu. Almanya'da ise eşiği Buch der Lieder oluşturur). Üçüncü etken ise şu: Okur kendisine önceki zamanlardan miras kalan lirik şiirden soğumuştur. Burada sözü edilen zaman aralığını geçen yüzyılın ortalarından başlatmak mümkündür. Aynı dönemde *Kötülük Çiçekleri*'nin ünü de sürekli

olarak yayılmıştır. Okurların içinde bu işe en az yatkınını hesaba katan ve başlangıçta pek de rağbet görmeyen kitap, onyılların akışı içinde bir klasik haline gelmiş, en çok basılanlardan biri olmuştur.

Lirik şiirin alımlanmasının koşulları daha elverişsiz hale gelmişse, o zaman lirik şiirin okurun deneyimiyle ilişkiye girebildiği durumların sadece istisnai olduğunu varsaymak doğru olur. Bunun nedeni, bu deneyimin yapısının değişmiş olmasında aranabilir. Böyle düşünmeye yatkın olunsa bile, değişenin ne olduğunu niteleyebilmek pek kolay değildir. Bu durumda felsefeden yardım umulabilir, o zaman da ilginç bir durumla karşılaşılır. Geçen yüzyılın başından bu yana felsefe, uygar kitlelerin standartlaştırılmış, doğallığı kalmamış varoluşlarında kendini gösteren bir deneyime karşı "gerçek" deneyime erişmek için bir dizi çabaya girişti. Bunları yaşam felsefesi başlığı altında toplamak âdet olmuştur. Bu çabalar, anlaşılacağı gibi, insanın toplum içindeki varoluşundan yola çıkmaz. Şiire, daha çok doğaya ve nihayet tercihan mitoslar çağına dayanmaya çalışırlar. Dilthey'in *Das Erlebnis und die Dichtung* (Yaşantı ve Şiir) adlı yapıtı, bu çabaların ilk örneklerinden biridir. Bu çabaların son örneklerini ise Klages ve -faşizmi benimseyen- Jung vermiştir. Bu alanda yazılanların doruk noktasında bir anıt olarak Bergson'un ilk yapıtlarından *Matière et mémoire* (Madde ve Hafıza) durur. Ampirik araştırmalarla bağı öbürlerininkinden çok daha fazladır. Biyolojiye göre düzenlenmiştir. Başlığı, hafızanın yapısını deneyimin felsefi yönü için belirleyici gördüğünü gösterir. Gerçekten de deneyim hem kolektif hem de özel yaşamda bir gelenek işidir. Anılarda sıkı sıkı saptanmış tek tek durumlardan çok, biriktirilmiş, çoğu kez bilincine varılmamış, ancak hafızada birbiriyle kaynaşmış verilerden oluşur. Ancak Bergson'un amacı hiçbir şekilde hafızayı tarihsel olarak özgülleştirmek değildir. Deneyimin her türlü tarihsel belirlenimini reddeder. Böylece herşeyden önce, felsefesinin kaynaklandığı ya da felsefesinin ona karşı sunulduğu deneyime yaklaşmaktan kaçınır. Bu, büyük sanayi çağının itici, köreltici deneyimidir. Kendisini bu deneyime kapayan göze, onu tamamlayan bir başka deneyim, onun adeta kendiliğinden bir sureti kendini sunar. Bergson'un felsefesi, bu sureti ayrıntılandırma ve kaydetme çabasıdır. Böylece, Baudelaire'in karşısına çarpıtılmamış biçimiyle, okurunun kılığında dikilen deneyimi dolaylı olarak ima eder.

II.

Madde ve Hafıza deneyimin özünü durée içinde öyle tanımlar ki, okur kendi kendine şöyle demek zorunda kalır: Yalnızca şair böyle bir deneyimin uygun öznesi olabilir. Bergson'un deneyim kuramını deneyen, gerçekten de bir şair oldu. Proust'un *Â la recherche du temps perdu* (Yitik Zamanın Peşinde) adlı yapıtını, Bergson'un düşündüğü biçimiyle deneyimi bugünkü toplumsal koşullarda sentetik yoldan üretme çabası olarak görmek mümkündür. Çünkü bu deneyimin doğal yoldan oluşma ihtimali gittikçe daha da azalıyor. Ayrıca, Proust yapıtında bu sorunu tartışmaktan kaçınmaz. Hatta Bergson'un içkin bir eleştirisini kapsayan yeni bir etkeni işin içine sokar. *Vita activa* (aktif hayat) ile hafızadan kaynaklanan özel *vita contemplativa* (düşünülmüş hayat) arasındaki çelişkinin altını çizmeyi ihmal etmez. Ancak Bergson'a yaklaşımı öyledir ki, hayatı onun akışını seyrederek yaşamayı seçme sanki özgür iradeyle karar verilebilecek bir konudur. Proust, Bergson'unkinden ayrılan görüşlerini daha baştan terminolojik olarak belirtir. Bergson'un kuramındaki *mémoire pure* (saf hatırlama) onda *mémoire involontaire*'e (gayri iradi hatırlama) dönüşür. Proust hemen bu gayri iradi hatırlamayı, zihnin emrindeki iradi hatırlamayla karşı karşıya koyar. O büyük yapıtının ilk sayfaları, bu ilişkiyi gün ışığına serme işini üstlenmiştir. Bu terimi ortaya attığı düşünce ânında Proust, çocukluğunun bir bölümünü geçirdiği Combray şehrini uzun yıllar ne kadar az hatırlayabildiğini anlatır. Sonradan sık sık sözünü ettiği *madeleine*'in (bir tür çörek) tadı bir öğleden sonra onu eski günlere götürene kadar, dikkatliliğin çağrısına uyan bir hafızanın ona sunduğuyla yetinmek zorunda kalmıştır. İşte bu *mémoire volontaire*'dir (iradi hatırlama) ve onun akıp gitmiş olana dair verdiği bilgiler, akıp gidenden hiçbir iz saklamaz. "Bizim geçmişimiz de böyle. Onu iradi olarak hatırlamaya çalışmanın bir yararı yok; zihnimizin bütün çabaları boşunadır." Bu nedenle Proust şu özeti yapmadan geçmez: Akıp gitmiş olan, "zihnin ve onun etki alanının eriminin ötesinde, herhangi bir gerçek nesnenin içinde bulunur... Ancak hangi nesnenin içinde, bunu bilemeyiz. Ölmeden ona rastlamamız ya da hiç karşılaşmamamız tümüyle bir rastlantı işidir."

Proust'a göre, kişinin kendi hakkında bir imgesi olması ya da kendi deneyimine hükmetmesi rastlantıya kalmıştır. Ama bu konuda rastlantının elinde olmak hiçbir şekilde kendiliğinden bir şey değildir. İnsanın iç arzu ve kaygılarının bu kaçınılmaz özel karakteri doğadan gelmez. Bu karaktere ancak, dış arzu ve kaygıların insan deneyimi tarafından özümlenme şansı

azalınca ulaşılır. Gazete, bu tür bir azalmanın birçok göstergesinden biridir. Eğer basın okurun, ona verdiği bilgileri kendi deneyiminin bir parçası kılarak kendine mal etmesini amaçlasaydı, o zaman asıl amacına ulaşamazdı. Basının amacı bunun tam tersidir ve buna ulaşmıştır. Bu da olayları okurun deneyimiyle ilgili olabilecek alandan ayrı tutmaktır. Gazeteye özgü enformasyonun ilkeleri de (yeni olma, kısalık, anlaşılırlık ve hepsinden önemlisi tek tek haberlerin kendi aralarında bir bağlantıdan yoksun olması) buna katkıda bulunur, tıpkı sayfa düzeni ve küllânilâh dil gibi. (Karl Kraus, gazetelerin kullandığı dilin okurun hayal gücünü nasıl kötürümleştirdiğini hiç bıkmadan gösterdi.) Enformasyonun deneyimden yalıtılmasının bir nedeni de, geleneğin parçası olmamasıdır. Gazeteler çok sayıda basılırlar. Hiçbir okur, bir diğerinin ondan duymak isteyeceği bir bilgiye sahip olmaktan dem vuramaz kolay kolay.

Tarihsel olarak, iletişimin farklı biçimleri arasında bir rekabet vardır. Eski haber etmenin yerini enformasyonun, enformasyonun yerini sansasyonun alması deneyimin gittikçe daha çok köreldiğini gösteriyor. Öbür yandan, bu biçimlerin hepsi de hikâye anlatıcılığından ayrılır; hikâye, iletmenin en eski biçimlerinden biridir. Kendine iş edindiği şey, enformasyonun yaptığı gibi salt olup biteni kendi başına aktarmak değildir; hikâye onu anlatıcının hayatının içine gömer ki bir deneyim olarak dinleyenlere aktarabilsin. Böylece, çömlekçinin parmak izleri nasıl çömleğe yapışıp kalırsa, anlatıcı da hikâyesinde öyle iz bırakır.

Proust'un sekiz ciltlik yapıtı, hikâye anlatıcısı imgesini onarıp günümüze sunmak için nasıl bir çabaya gerek olduğu hakkında bir fikir veriyor. Proust bu işi büyük bir tutarlılıkla üstlendi. Başından beri asli bir görevle karşı karşıyaydı: Kendi çocukluğunu anlatacaktı. Bunun zorluğunu takdir ettiği için, çözümünü bir rastlantı işi olarak sundu. *Mémoire involontaire* kavramını bu düşünceler bağlamında geliştirdi. Bu kavram, yaratılmasına neden olan durumun izlerini taşır; çok yönlü, tecrit edilmiş bireyin envanterinin parçasıdır. Dar anlamda deneyim söz konusu olduğunda, bireysel geçmişin bazı içerikleri hafızada kolektif geçmişin içerikleriyle ilişkiye girer. Proust'ta, hiçbir yerde hatırlanamayan tören ve bayramlarıyla kültler, hafızanın bu iki malzemesinin kaynaşmasını hep yeni baştan gerçekleştirirler. Belli zamanlarda hatırlamayı kışkırtırlar ve ömür boyu onun aracı olurlar. İradi ve gayri iradi hatırlama böylece karşılıklı dışlayıcılıklarını yitirirler.

III.

Proust'un *mémoire de l'intelligence*'ında (zihnin hafızası) Bergson kuramının yan ürünü olarak ortaya çıkan şeyi daha kapsamlı olarak belirlemeye çalışırken, Freud'a geri dönmek yerinde olur. 1921'de, *mémoire involontaire* anlamında hafıza ile bilinç arasında karşılıklı bir ilişki bulunduğunu ortaya koyan *Jenseits des Lustprinzips* (Haz İlkesinin Ötesinde) denemesi yayımlandı. Deneme, bir varsayım biçimindeydi. Bu denemeye bağlı olarak aşağıda ileri sürülen düşünceler, bu varsayımı kanıtlama görevini üstlenmiyor. Burada sadece bu varsayımın, Freud'un onu oluştururken kafasında olanlardan çok farklı durumlar için geçerliliğini araştırmakla yetineceğiz. Freud'un öğrencileri daha çok bu durumlarla karşılaşmış olmalı. Reik'ın kendi hafıza kuramı üzerine yazdıkları, kısmen Proust'un gayri iradi ve iradi hatırlama arasında yaptığı ayrımın paralelindedir. Şöyle der: "Hafızanın *(Gedächtnis)* işlevi, izlenimlerin korunmasıdır; hatıra *(Erinnerung)* onları ayrıştırmaya yöneliktir. Hafıza esas olarak tutucudur, hatıra ise yıkıcı." Freud'un, bu açıklamaların altında yatan temel cümlesi şu varsayımda ifade edilmiştir: "Bilinç, hatıra izinin bulunduğu yerde oluşur."[1] "Dolayısıyla da bu, bilince özgü bir özelliktir: Uyarılma süreci bütün öbür ruhsal sistemlerdekinden farklı olarak kendi unsurlarında kalıcı bir değişim yaratmaz, tersine bilince varma olgusu içinde adeta kaybolur". Bu varsayımın temel ifadesi şudur: "Bir şeyin bilincine varma ile hafızada bir iz bırakma, aynı sistem içinde birbiriyle uzlaşmaz olgulardır." Hatıra kalıntıları daha çok "onları ardında bırakan olay hiçbir zaman bilince ulaşmadığı zaman en güçlü ve en dayanıklıdır." Proust'un diliyle söylersek, belirtik olarak ve bilinçle "yaşanmamış" olan, öznenin "yaşantı” olarak algılamadığı şey, sadece o, *mémoire involontaire*'in parçası olabilir. Freud'a göre "kalıcı izlerin hafızanın temeli olarak" uyarılma süreçlerine atfedilmesi, bilinçten ayrı düşünülmesi gereken "başka sistemler"e özgüdür.[2] Freud'a göre bilinç kendi başına hiçbir hatıra izi barındırmaz. Buna karşılık bir başka önemli işlevi vardır: Uyarılardan koruyacaktır. "Yaşayan organizma için uyarılardan korunma, uyarıların algılanmasından neredeyse daha önemli bir işlevdir; kendi enerji deposuna sahiptir ve herşeyden önce kendi içinde işlev yapan özel enerji dönüştürme biçimlerini, kendi dışında işleyen muazzam enerjilerin eşitleyici, yani yıkıcı etkisinden koruma çabasında olmalıdır." Bu enerjilerin

yarattığı tehdit, şokun tehdididir. Bilinç bunları kaydetmeye ne kadar alışırsa, şokların travmatik bir etki yaratma olasılığı da o kadar azalacaktır. Psikanaliz kuramı travmatik şokun özünü, "uyarılardan korunmanın yarılması" temelinde anlamaya çalışır. Buna göre ani korkunun "anlam"ı, kişinin "kaygıya karşı, hazırlığının bulunmayışı"dır.

Freud'un incelemesi, kaza nevrozlularına özgü bir rüyadan kaynaklanır. Rüya, nevrozlunun başına gelen felaketi yeniden üretir. Freud'a göre bu tür rüyalar, "ihmali travmatik nevroza neden olmuş kaygıyı geliştirerek, uyarıyla başetme işini telafi etme çabasındadır". Benzer bir düşünce Valéry'de de görülebilir. Bu rastlantı kayda değer; çünkü Valéry de ruhsal mekanizmaların günümüz koşullarındaki özel işleyiş biçimiyle ilgilenenlerden biri. (Dahası o bu ilgiyi, salt lirik düzeyde kalan kendi şiirsel üretimiyle uzlaştırabilmişti. Böylece o, doğrudan Baudelaire'e geri götürülebilecek tek yazar olarak ortaya çıkar.) Şöyle der Valéry: "İnsanın izlenimleri ve algıları kendi başına değerlendirildiğinde sürpriz kategorisine girer; insandaki bir yetersizliğin kanıtı olurlar... Hatıra... asli bir olgudur; başlangıçta yoksun olduğumuz uyarı algılamasını örgütlememiz için bize gerekli zamanı vermeye çalışır." Şokun algılanması, uyarı ile başetme eğitimi sayesinde kolaylaştırılır. Gerektiğinde, hatıra gibi rüya da bu işe yarar. Ama kural olarak —Freud bunu varsayar— bu eğitim uyanık bilince bağlıdır. Bu bilinç, beyin kabuğunda bir yerdedir. "Burası uyarının etkisiyle öylesine yanar ki, uyarının algılanması için en elverişli koşulları" sağlar. Şokun bu şekilde zaptedilmesi, bilinç tarafından çelinmesi, onu başlatan olaya bir yaşantı niteliğini kazandırır. Halbuki doğrudan bilinçli hafızaya kaydolmak, onu şiirsel deneyim açısından kısırlaştırırdı.

Şu soru ortaya çıkıyor: Şok yaşantısının norm haline geldiği bir deneyim lirik şiire nasıl bir temel oluşturabilir? Bu tür bir şiir yüksek bir bilinçlilik düzeyini şart koşar, ortaya çıkmasında bir planın etkili olduğunu düşündürür. Bu, Baudelaire'in şiiri için tümüyle geçerlidir. Öncüllerinden Poe'ya, ardıllarından Valéry'ye bağlar onu. Proust ve Valéry'nin Baudelaire üzerine düşünceleri birbirini neredeyse ilahi bir öngörüyle tamamlar. Proust Baudelaire üzerine bir deneme yazmış, romanlarındaki bazı gözlemlerinde de orada ileri sürdüklerinin ötesine geçmişti. Valéry "Situation de Baudelaire" (Baudelaire'in Durumu) adlı yazısıyla *Kötülük Çiçekleri*'ne klasik girişi ortaya koymuştu. Şöyle diyordu orada: "Sorun Baudelaire'e şöyle görünmüş olmalı: Büyük bir şair olmalıydı, ama bir Lamartine, bir

Hugo, bir Musset olmadan. Baudelaire'in buna bilinçli olarak niyetlendiğini söylemiyorum, ama Baudelaire'de zorunlu olarak vardı bu. Evet, Baudelaire bu niyetti aslında. Bu onun varlık nedeniydi." Şairde varlık nedeninden söz etmek yadırgatıcı olabilir. Kayda değer bir şey var bunda: Yaşantılardan kurtuluş. Baudelaire'in şiirsel üretimi bir göreve dönüktür. O, içine kendi şiirlerini yerleştirdiği boşluklar görmüştür. Yapıtı, başka yapıtlar gibi sadece tarihsel olarak tanımlanmakla kalmaz, böyle olmayı istemiş ve kendini böyle görmüştür.

IV.

Tek tek izlenimlerde şokun payı ne kadar büyükse, bilinç de uyarılardan koruma amacıyla o kadar işin içinde olma durumundadır. Bilinç ne kadar iyi iş görürse, izlenimler deneyime *(Erfahrung)* o kadar az girer, o kadar çok yaşantı (*Erlebnis)* kavramının içinde kalırlar.* Belki de şoka karşı savunma tam da bunu başarır; içerik bütünlüğünü yok etmek pahasına, olaya bilinçte kesin bir zaman noktası tayin eder. Bu, düşüncenin en mükemmel ürünü olur, olayı bir yaşantı haline getirirdi. Onun yokluğunda, temel olarak neşeli veya (çoğu kez) keyifsiz olma özelliği taşıyan ürküntü çıkar ortaya; Freud'a göre bu, şoka karşı savunmanın işlemediğini doğrular. Baudelaire bu bulguyu keskin bir imgeyle resmetmişti: Sanatçının, yenilmeden az önce korkuyla haykırdığı bir düellodan söz ediyordu. Bu düello, yaratma olayının kendisidir. Öyleyse Baudelaire şok deneyimini sanatsal çalışmasının merkezine yerleştirmiştir. Kendi hakkındaki bu tanıklığı çok önemlidir. Birçok çağdaşının ifadeleri de bunu destekliyor. Korkuya maruz kaldığından, Baudelaire'in kendisinin korku uyandırmasında bir gariplik yoktur. Vallès, onun eksantrik mimiklerinden söz eder. Pontmartin, Nargeot'nun bir portresinden yola çıkarak Baudelaire'in yüzündeki dehşet ifadesini teşhis eder. Claudel, konuşurken kullanabildiği alaycı ses tonu üzerinde durur. Gautier, Baudelaire'in yüksek sesle şiir okurken yapmayı sevdiği "vurgu"lardan söz açar. Nadar ise onun rabıtasız yürüyüşünü betimler.

Psikiyatri travma-sever tipleri tanır. Baudelaire, nereden gelirse gelsin şokları zihinsel ve fiziksel kişiliğiyle defetmeyi kendine iş edinmişti. Düello, şoka karşı girilen bu savunmanın imgesidir. Baudelaire, tüm Paris uykudayken görmeye gittiği arkadaşı Constantin Guys'yi şöyle betimler:

"Nasıl ayakta masasının üzerine eğilmiş, gündüz vakti etrafındaki şeylere baktığı dikkatle önündeki kâğıda bakıyor, kalemiyle fırçasıyla *dövüşüyor*, nasıl bardağından örtüye su fışkırtıyor, kalemini gömleğinde deniyor, sanki imgeler ondan kaçacaklarmış gibi hızla ve tutkuyla işinin peşine düşüyor. Tek başınayken bile böyle kavgacıdır ve kendi darbelerini savuşturur." Baudelaire, "Le soleil" (Güneş) adlı şiirinin ilk dizelerinde kendisini de böyle fantastik bir çarpışmanın içinde resmeder. *Kötülük Çiçekleri* içinde şairi iş başında gösteren belki de tek yerdir bu.

Viran evlerinden pancurlar sarkan
Gizli sefahetler yatağı eski mahalle boyunca,
Devamlı oklarla zalim güneş vurduğu zaman
Şehre ve kırlara, damlar ve başaklar üstüne,
Çıkarım tek başıma hayali eskrim egzersizimi yapmağa,
Koklıyarak her köşede kafiye tesadüflerini,
Sürçerek kelimeler üzerinde kaldırım taşlarında gibi,
Bazan çarparak çoktan beri tahayyül edilen mısralara[VMK;141]

Şok, Baudelaire'in kişiliğinde belirleyici olan deneyimlerden biridir. Gide imgeyle düşünce, sözcükle şey arasındaki yarıklardan söz eder; Baudelaire'in şiirsel heyecanı da asıl yerini orada bulur. Rivière, Baudelaire'in şiirini sarsan yeraltı hareketlerine işaret etmiştir; o zaman sanki bir sözcük çöküyor gibidir. Rivière böyle çökmek üzere olan sözcüklere işaret eder:

Kim bilir, tahayyül ettiğim yeni çiçekle
Bulacak mı acaba bir kumsal gibi yıkanan bu zeminde
Onlara kuvvet verecek esrarlı gıdayı?..[VMK; 36]

Yada:

Çoğaltıyor yeşilliklerini onları seven Sibel [VMK;39]

Bir başka örnek de şu ünlü ilk dizedir:

O büyük kalbli hizmetçi kadın, hani kıskanırdınız onu[VMK; 170]

Bu gizli yasaların dizelerin dışında da hakkını vermek: Baudelaire'in düzyazı şiirleri *Spleen de Paris*'de (Paris Sıkıntısı) güttüğü amaç budur. Kitabın, Presse'in yayın yönetmeni Arsène Houssaye'e ithaf yazısında şöyle der: "Hangimiz tutkulu günlerimizde şiirsel bir düzyazı mucizesini düşlemedik? Ritim ve uyak olmadan müzikal olabilecek, ruhun lirik kıpırdanışlarına, düşün dalgalanmalarına, bilincin şoklarına uyum gösterebilecek kadar esnek ve dirençli bir şiir. Bir sabit fikre dönüşebilecek bu ideal, birbiriyle kesişen sayısız ilişki ağına sahip dev şehirlerde yaşayanları pençesine alacak herkesten önce."

Bu söylenenler, iki şeyin saptanmasına olanak verir. Öncelikle, Baudelaire'de şok figürü ile büyük şehir kitleleriyle temas arasında varolan içsel bağı gösterir. Ayrıca, bu kitlelerden aslında ne anlamamız gerektiğine de işaret eder. Burada herhangi bir sınıf, herhangi bir şekilde yapılanmış bir kolektif söz konusu değildir. Caddelerdeki insanların, yoldan geçenlerin şekilsiz kalabalığından başka bir şey değildir bu.[3] Baudelaire'in varlığını hiçbir zaman unutmadığı bu kalabalık, eserlerinin hiçbirine model oluşturmamıştır, ama yarattıklarına da bir gizli figür olarak damgasını vurmuştur, tıpkı yukarıda alıntılanan parçada olduğu gibi. Orada bir eskrimci imgesi fark edilebilir; yaptığı hamleler kalabalığın içinden kendine bir yol açmak içindir. Elbette "Soleil"in yazarının içinden geçtiği faubourg'lar ıssız yerlerdir. Ama (dizelerin güzelliğini derinlemesine açığa vuran) gizli konfigürasyon herhalde şöyle anlaşılmalıdır: Şairin terk edilmiş caddelerde avlandığı yer, sözcüklerin, fragmanların, dize başlarının hayaleti andıran kalabalığıdır.

V.

Kalabalık — hiçbir nesne on dokuzuncu yüzyıl yazarına daha büyük yetkiyle yaklaşmamıştır. Okumayı öğrenen geniş tabakalarda, bu bir okur kitlesi olarak şekillenmeye başladı. Sonra müşteriye dönüştü; Ortaçağ'da nasıl mesenler resimlerde görünmek istedilerse, kalabalık da çağdaş romanda kendini bulmak istedi. Yüzyılın en başarılı yazarı, bir iç zorunluluktan ötürü bu talebi karşıladı. Kalabalık onun için, neredeyse antik anlamıyla müşteriler, izleyiciler kitlesi demekti. İlk kez Hugo kalabalığa kitap başlıklarında yer verdi: *Les Misérables* (Sefiller), *Les travailleurs de la mer* (Deniz İşçileri). Fransa'da tefrika romanla rekabet edebilen tek

yazardı Hugo. Bilindiği gibi, sıradan insan için bir vahiy kaynağı haline gelmeye başlayan bu türün ustası Eugène Sue'ydü. Sue 1850'de büyük oy çoğunluğuyla Paris şehrinin temsilcisi olarak parlamentoya girdi. Genç Marx'ın *Mystères de Paris* (Paris Esrarı) ile hesaplaşmaya girmesi bir rastlantı değildir. Marx, zamanın estetik sosyalizminin yaranmaya çalıştığı şekilsiz kitleden demirden bir proletarya dövmeyi daha başından bir görev saymıştı. Bu nedenle Engels'in gençlik yapıtında kitleler üzerine yaptığı betimlemeler, ne kadar utangaç olursa olsun, Marx'ın temalarının başlangıcıdır. *Lage der arbeitenden Klasse in England* da (İngiltere'de Emekçi Sınıfların Durumu) şöyle der: "Sonun başlangıcına bile gelmeden, kırın en ufak işaretini görmeden saatlerce dolaşabileceğiniz Londra gibi bir şehir gerçekten son derece kendine özgüdür. Bu devasa merkezileşme, bu üç buçuk milyon insanın bir noktaya yığılması, bu üç buçuk milyonun gücünü yüz kat artırmıştır... Ama bunun bedeli ancak sonradan anlaşılır. Ana caddelerdeki kaldırımları birkaç gün boyunca çiğnedikten sonra... ancak o zaman, Londralıların en iyi insani özelliklerini şehirlerinde kaynayan tüm o uygarlık mucizelerini yaratmak için feda etmek zorunda kaldıklarını, içlerinde uyuklayan yüzlerce yaratıcı gücün hareketsiz kaldığını ve bastırıldığını fark ederiz... Caddelerdeki koşuşturmada bile bir tiksindiricilik, insan doğasını ayaklandıran bir şeyler vardır. Birbirini itip kakan tüm sınıf ve gruplardan bu yüz binlerce insan; bunlar aynı nitelik ve yeteneklere sahip, mutlu olmayı aynı ölçüde isteyen insanlar değil mi?... Ama yine de sanki ortak hiçbir şeyleri, hiçbir bağları yokmuşçasına birbirlerinin yanından geçip gidiyorlar. Aralarındaki tek anlaşma da zımni: Herkes kaldırımın sağından gidiyor ki kalabalığın birbirinin yanından geçip giden bu iki akıntısı birbirini engellemesin. Ama yine de kimsenin aklına, öbürüne bir kez bile olsun bakmak gelmiyor. Bu tek tek kişilerden ne kadar çoğu küçük bir alana sıkıştırılırsa, kendi özel çıkarlarına dalmış insanların vahşi kayıtsızlığı ve kendini duygusuzca yalıtması da o kadar çok tiksindirici ve yaralayıcı olur."

Bu betimleme Gozlan, Delvau ya da Lurine gibi küçük Fransız ustalarda bulunabileceklerden oldukça farklıdır. Onda flâneur'ün kalabalık içinde hareket ederken gösterdiği, tefrika yazarının da hevesle ondan kaptığı kıvraklık ve kayıtsızlık yoktur. Kalabalık Engels'i telaşlandırır; onda ahlaki bir tepki doğurur. Burada aynı zamanda estetik bir tepki de vardır: Yolda yürüyenlerin birbirinin yanından geçip gitme temposu pek hoşuna gitmez.

Betimlemelerinin çekiciliği, uzlaşmaz eleştirelliği ile geçmiş özleminin kesişmesinden kaynaklanır. Yazar hâlâ taşralığını koruyan Almanya'dan gelmektedir; bir insan seli içinde kaybolma arzusunu belki de hiç duymamıştır. Hegel ölümünden kısa bir süre önce Paris'e ilk kez geldiğinde karısına şöyle yazmıştı: "Caddelerde dolaştığımda insanlar tıpkı Berlin'de olduğu gibi; aynı giysiler, aynı yüzler, aynı görünüş. Tek farkla; burada yoğun bir kitlenin içindeler..." Bu kitle içinde hareket etmek bir Parisli için doğal bir şeydi. Kitle ile arasına ne kadar mesafe bırakırsa bıraksın, rengini ondan alırdı ve ona Engels gibi dışarıdan bakmazdı. Baudelaire'e gelince, onun için kitle hiç de dışsal bir şey değildir. Onun büyüleyiciliğine ve çekiciliğine kapılmış olarak ona nasıl direndiğini yapıtından izlemek mümkündür.

Kitle Baudelaire'de o kadar içselleşmiştir ki, onda kitlenin betimlemesini aramak boşunadır. Desjardins'in anlamlı ifadesiyle "onun derdi, imgeyi süsleyip betimlemekten çok, hafızaya yerleştirmektir." Hem *Kötülük Çiçekleri'*nde hem *Paris Sıkıntısı*'nda Victor Hugo'nun ustası olduğu şehir tablolarının benzerini aramak boşunadır. Baudelaire ne şehri, ne de sakinlerini betimler. Bu vazgeçiş, ona birinin kılığında öbürünü çağırma imkânını sağlamıştır. Onun kalabalığı daima büyük şehrin kalabalığıdır, Parisi ise hep aşırı kalabalık. Onu Barbier'ye üstün kılan da budur; yöntemi betimleme olduğu için Barbier'de kitleler ve şehir birbirinden kopuktur.[4] *Tableaux parisiens'*de (Paris Tabloları) hemen her yerde kitlenin gizli varlığı gösterilebilir. Baudelaire gün ağarmasını konu seçtiğinde, ıssız sokaklar, Hugo'nun gecelerin Parisi'nden sezdiği "kalabalığın suskunluğu"ndan bir şeyler taşır. Baudelaire, tozlu Seine kıyılarında satılan anatomi atlaslarının sayfalarına bakarken, o sayfalardaki tek tek iskeletlerin yerini fark edilmeden, bu dünyadan ayrılanların kitlesi alır. Danse macabre'ın suretlerinde yoğun bir kitle yol alır. "Les petites vieilles" (Küçük Kocakarılar) dizisinin yolunu izlediği kocakarıların kahramanlığı, tempoyu tutturamayan adımlarıyla, şimdiki zamandan habersiz düşünceleriyle büyük kitlenin dışına düşmelerinden kaynaklanır. Kitle hareket eden peçeydi, Baudelaire Paris'i o peçenin içinden gördü.[5] Kitlenin varlığı, *Kötülük Çiçekler*indeki en ünlü parçalardan birine damgasını vurur. "À une passante" (Geçen Bir Kadına) sonesinde kalabalık hiçbir yerde bir sözcük ya da deyimle adlandırılmamıştır. Yine de tüm olay ona bağlıdır, tıpkı yelkenlinin seyrinin rüzgâra bağlı olması gibi.

Kulakları sağır eden sokak uluyordu çevremde.
İnce, uzun, kara yaslı, kocaman bir ıstırap,
Bir kadın geçti, debdebeli bir elle
Kaldırıp sallıyarak işlemeli eteğini;

Çevik ve asildi heykel bacağı ile.
Ben, içiyordum, büzülmüş bir acayip insan gibi,
Gözünde, fırtınanın filizlendiği bu kara gökte,
Büyüliyen tatlılığı ve öldüren zevki.

Bir şimşek... sonra gece! —Ey bakışı ansızın
Beni yeniden dünyaya getiren kaçıcı güzel kadın,
Artık göremiyecek miyim seni ebediyen?

Başka yerde burdan çok uzak! çok geç! belki de asla!
Bilmem nereye kaçıyorsun, bilmezsin nereye gidiyorum zira,
Sen, ey sevmek istediğim, sen ey bunu bilen![VMK;156]

Yas tülünün ardında, kalabalık içinde gizemli ve sessizce sürüklenen yabancı bir kadın, şairin gözüne takılır birden. Sonenin anlatmak istediği, bir cümleyle ifade edilebilir: Büyük şehir insanını büyüleyen görüntü —kalabalıkta sadece karşıtını, sadece ona düşman bir unsuru görmekten çok uzaktır o— önce kalabalıkla gelir ona. Büyük şehir insanını büyüleyen aşktır, ama ilk bakışta değil, son bakışta aşk. Onu kendine çeken, şiirde büyülenme ânıyla örtüşen bir ebedi elvedadır. Böylece sone şok figürünü, hatta felaket figürünü sağlar. Ama şairin duyguları da etkilenmiştir bundan. Bedenini kramp içinde kasan — "crispé comme un extravagant" diyor Baudelaire— eros'un tüm hücrelerini sardığı birinin kendinden geçmesi değildir; bu daha çok yalnız insanın kapılacağı cinsel etkilenmeye benzer. Bu dizelerin Thibaudet'nin dediği gibi "sadece büyük şehirde ortaya çıkabilecek olması" pek bir şey ifade etmez. Büyük şehirdeki varoluşun aşka kattığı izleri öne çıkarır bu dizeler. Proust da bu dizeyi böyle okumuş, bu nedenle de günün birinde ona Albertine olarak görünen yas giysisi içindeki kadını sonradan anlattığında, o bölüme çağrışım yüklü "La parisienne" (Parisli Kadın) başlığını koymuştu. "Albertine tekrar odama girdiğinde, üzerinde siyah bir saten giysi vardı. Onu solgun gösteriyordu;

ateşli ama yine de solgun Parisli kadına benziyordu; temiz havadan yoksun kalmış, kitleler içinde ve belki de sefahat için yaşamanın etkisini taşıyan, yanaklarına allık sürmediğinde kararsız görünen, kendine özgü bakışından tanınabilecek o Parisli kadına." Böyle bakan, henüz Proust'ta bir aşk nesnesidir. Böyle bir aşkı sadece büyük şehir insanı yaşar, böyle bir aşkı Baudelaire şiirinde fethetmiştir. Ve böyle bir aşk için pek de seyrek olmayarak şu söylenebilir: Bu aşk engellenmekten çok esirgenmiştir.[6]

VI.

Poe'nun Baudelaire tarafından çevrilen bir öyküsü, kalabalık temasını ele alan en eski metinlerin klasik örneği sayılabilir. Öykü bazı ilginç özellikler taşır; bunlara yakından bakıldığında ulaşılan toplumsal merciler öylesine güçlü, öylesine gizlenmişlerdir ki, sanatsal üretim üzerindeki çoğunlukla dolayımlı, hem derinlemesine hem de karmaşık olan etkiyi doğurabilecek yegâne güçler arasında sayabiliriz onları. Öykünün başlığı "Kalabalık İnsanı". Geçtiği yer Londra. Anlatıcısı, uzun bir hastalıktan sonra ilk kez şehrin koşuşturmacasına karışan biri. Bir sonbahar günü öğleden sonrasının geç saatlerinde Londra'daki büyük bir kahvede bir pencerenin ardına yerleşmiştir. Çevresindeki öbür insanlara bakınır, bir yandan da gazetedeki ilanları okur, ama gözü herşeyden önce pencerenin önünden geçen kalabalıktadır. "Şehrin en işlek caddelerinden biriydi, gün boyu insanlarla dolup taşıyordu. Ama şimdi karanlığın çökmesiyle kalabalık her an daha da artıyordu. Gaz lambaları yakıldığında, iki insan seli kahvenin önünden akıp geçiyordu. Kendimi hiç bu akşamki gibi hissetmemiştim. Bu dalgalanıp duran kafalar okyanusunu seyrederken kapıldığım yepyeni heyecanın tadını çıkarıyordum. İçinde bulunduğum mekânda olup bitenler giderek silindi. Kendimi tamamen caddede olup bitenlere kaptırmıştım." Bu giriş bölümünün öncelediği öykü önemli olsa da, onu bir yana bırakalım ve öykünün geçtiği ortamı inceleyelim.

Londra kalabalığı, içinde hareket ettiği gaz lambalarının ışığı gibi kasvetli ve düzensiz görünür Poe'ya. Bu, geceyle birlikte "inlerinden" dışarı uğrayan ayaktakımı için geçerli değildir sadece. Daha yüksek memurları, "güvenilir şirketlerin üst düzey kâtiplerini" de şöyle betimler Poe: "Hepsinin de saçları hafifçe seyrelmişti, yıllarca kalem yerleştirilmekten hafif yana eğilmiş sağ kulakları, tuhaf bir şekilde çıkık duruyordu. Hepsinin

de şapkalarını iki elleriyle çıkardıklarını ya da giydiklerini gözledim. Hepsinin de eski moda kısa altın saat kordonları vardı." Daha da şaşırtıcı olan, kalabalığın hareket ediş tarzına göre betimlenişidir. "Gelip geçenlerin çoğu kendinden memnun, sanki bir iş yapıyormuş gibi yürüyordu. Sanki tek dertleri, kalabalığın içinden kendilerine bir yol açmaktı. Kaşları çatık, gözleri fıldır fıldırdı. Yoldan geçen başkaları tarafından itilip kakılınca herhangi bir sabırsızlık belirtisi göstermiyor, giysilerini düzeltip koşturmaya devam ediyorlardı. Başkaları —ki bunların da sayısı az değildi— kıpkırmızı suratlarıyla rahatsız hareket ediyorlar, sanki çevrelerindeki yoğun kalabalık içinde kendilerini yalnız hissediyormuş gibi kendi kendilerine konuşup el kol hareketleri yapıyorlardı. Yürüyüşleri engellendiğinde birdenbire söylenmeyi kesip el kol işaretlerini artırıyor, dudaklarında dalgın ve zorlama bir gülümsemeyle onları engelleyenlerin geçmesini bekliyorlardı. Kendilerine çarpıldığında, çarpan kişiyi derin bir temenna ile selamlıyor, çok şaşırmış görünüyorlardı."[7] Yarı sarhoş zavallılardan söz edildiğini sanabilirsiniz. Oysa gerçekte sözü edilenler "hali vakti yerinde insanlar, tüccarlar, avukatlar ve borsa spekülatörleri"dir.[8]

Poe'nun çizdiği resim gerçekçi olarak nitelendirilemez. Metni sosyalist gerçekçiliğin örneği olarak tavsiye edilegelenlerden öteye götüren, gerçeği kasıtlı olarak çarpıtan bir hayal gücü vardır burada. Söz konusu gerçekçiliğin belki de en iyi örneği olan Barbier, nesneleri daha az yadırgatıcı biçimde betimler. Ayrıca o daha saydam bir konu seçmiştir: Ezilenler kitlesi. Poe'da onlar söz konusu olamaz, onun derdi insanlardır sadece. Sergiledikleri oyunda Engels gibi o da tehdit edici bir şeyler seziyordu. Baudelaire için belirleyici olan da işte bu büyük şehir kalabalığı imgesidir. Onu kendilerine çeken, bir *flâneur* olarak onlardan biri kılan bu güce boyun eğse bile, gayri insani bir nitelikleri olduğu duygusundan bir türlü kurtulamaz. Bu kitlenin hem suç ortağı olur, hem de kendini onlardan ayırır. Onlarla derin bir bağ kurar, tek bir küçümseyici bakışla onları hiçliğe sürmek için. Çekingenlikle itiraf edildiklerinde, bu çelişkili duyguların zorlayıcı bir yanı vardır. "Crépuscule du soir"ının o zor temellendirilen çekiciliği buna bağlanabilir.

VII.

Poe'nun anlatıcısının peşine takılıp gece Londrası'nı köşe bucak dolaştığı kalabalık insanını *flâneur* tipiyle bir tutmak Baudelaire'in hoşuna gitmiştir. Bunda onu pek haklı göremeyiz. Kalabalık insanı *flâneur* değildir. Onda sakinlik yerini manik tavra bırakmıştır. Kalabalık insanına bakarak, ait olduğu ortamdan soyutlandığında *flâneur*'e ne olacağını anlayabiliriz olsa olsa. Bu ortamı ona Londra sağlamış olsa bile, bu Poe'nun betimlediği Londra değildir. Buna karşılık Baudelaire'in Parisi o eski güzel günlerden bazı çizgileri korur. Seine nehrinin iki yakasının sonradan köprülerle birbirine bağlanacağı noktalarda henüz feribotlar işlemektedir. Baudelaire'in öldüğü yıl henüz bir girişimci, şehrin zenginlerine beş yüz tahtırevanla hizmet vermeyi düşünebilmektedir. *Flâneur*'ün, yayaları rakip kabul etmeyen taşıtların bakışından uzak kalabildiği pasajlar rağbettedir henüz.[9] Kalabalığın içinde sıkışmayı kabul eden yayanın yanında, kendi hareket alanı olmadan edemeyen, rantiye yaşamından fedakârlık etmeyecek *flâneur* de vardı henüz ortalıkta. Çoğunluk kendi işiyle gücüyle uğraşmalıydı; rantiye bu aylaklığını ancak böyle çizgi dışı kalarak sürdürebilirdi. Rantiyeliğin hepten baskın olduğu ortamda olduğu kadar şehrin hummalı keşmekeşinde de *flâneur*'e yer yoktur. Londra'nın kendi kalabalık insanı vardır. 1848 Mart Devrimi öncesinde Berlin'de popüler bir figür olan, köşebaşlarında bekleyen Nante bir bakıma onun karşılığı sayılabilir. Paris'in *flâneur'ü* ise ikisinin ortasında yer alır.[10]

E.T.A. Hoffmann'ın kısa bir öyküsü —yazdığı son öyküdür bu— rantiyenin kalabalığa nasıl baktığı hakkında fikir verir. Öykünün adı "Kuzenin Köşedeki Penceresi"dir. Poe'nun öyküsünden on beş yıl önce yazılmıştır ve büyük şehrin caddelerindeki manzarayı kavrama çabalarının ilk örneklerinden biri sayılabilir. İki metin arasındaki farklar, üzerinde durulmaya değer. Poe'nun gözlemcisi bir kahvenin camından dışarı bakmaktadır, kuzen ise kendi evindedir. Poe'daki gözlemci, sonunda onu kalabalığın akıntısına çeken bir cazibenin etkisine kapılır. Hoffmann'daki kuzen ise köşedeki penceresinin önünde mıhlanmış gibidir. Akışı kendi içinde hissetse bile, ona karışıp onunla birlikte gidemez. Ama kalabalığın üzerindedir o. Dairesindeki konumu dolayısıyla oradan kalabalığı dikkatle gözler. Pazarın kurulduğu gündür, herkes halinden memnun gibidir. Opera dürbünü sayesinde gündelik pazar sahnelerini tek tek seçebilir. Bu aletin kullanımı, kullananın eğilimine tamamen uygundur. Kendisinin de itiraf ettiği gibi ziyaretçisine "bakma sanatının inceliklerini" öğretmek

istemektedir.[11] Bu, Biedermier döneminde olduğu gibi canlı resimlerden keyif alma yeteneğinden ibarettir. Aydınlatıcı sözler yorumu verir.[12] Metni, artık zamanı gelmiş bir çaba olarak görebiliriz. Ancak bunun Berlin'de, tam bir başarıya ulaşmasını engelleyen koşullarda yapıldığı açık. Hoffmann Paris ya da Londra'ya adımını atmış olsaydı, kitleyi kendi başına sergileme amacıyla yola çıkmış olsaydı, o zaman bir pazara bağlı kalmazdı, kadınları daha ağırlıklı olarak resmetme çabasına girmezdi. Belki o zaman o da, Poe'nun gaz lambalarının ışığında hareket eden kalabalıktan türettiği motifleri yakalardı. Aslında, büyük şehrin başka fizyonomlarının sezdiği tekinsizi ortaya koymak için, o motiflere ihtiyaç yoktu. Heine'nin düşündürücü bir sözünü burada anmanın yeridir. Şöyle yazıyor bir muhabir 1838'de Varnhangen'e: "İlkbaharda gözlerinden çok ıstırap çekiyordu. Son defa onunla bulvarda biraz yürüdük. Kendi türünde tek olan bu caddenin parlaklığı, hayatı, beni sınırsız bir hayranlığa boğdu. Buna karşılık Heine bu sefer, bu dünya merkezine katılmış olan dehşeti vurguladı."

VIII.

Kaygı, iğrenme ve dehşet duyguları uyandırmıştı büyük şehir kalabalığı, onu ilk gözleyenlerde. Poe'da bu kalabalık biraz barbar olarak görünür; disiplin onu zorlukla evcilleştirebilir. Daha sonra James Ensor, ondaki disiplinle vahşiliği bıkmadan karşı karşıya getirmiştir. Ensor karnavalı andıran güruhlarına askeri birlikleri de katmayı pek sever. İkisi de birbirine pek iyi gider; polisin yağmacılarla el ele olduğu totaliter devletlerin bir modeli olarak. "Uygarlık" denen belirtiler karmaşası hakkında keskin bir bakışı olan Valéry bununla ilgili olgulardan birine işaret eder: "Büyük şehir merkezlerinde oturan kişi tekrar bir vahşilik, bir tecrit edilmişlik konumuna döner. Daha önceleri duyuları gereksinmenin canlı tuttuğu, başkalarına bağlı olma duygusu, toplumsal mekanizmanın sorunsuz işleyişiyle giderek körelmeye yüz tutar. Bu mekanizmanın her mükemmelleştirilişi, belli davranış tarzlarını, belli duygu kıpırdanışlarını işlevsiz kılacaktır." Konfor tecrit eder; öte yandan ondan yararlananı da mekanizmaya yakınlaştırır. Yüzyıl ortalarında kibritin hayatımıza girmesiyle bir dizi yenilik gündeme geldi. Bunların bir tek ortak noktası var: Birçok unsurdan oluşan bir süreci tek bir el hareketiyle başlatmak. Bu gelişme birçok alanda birden gerçekleşiyor. Birçok örnekten biri de telefondur. Telefonda, önceki

manyetolu aygıtları çalıştırmak için sürekli kol çevirme hareketinin yerini ahizenin kaldırılması almıştır. Çevirme, fişe sokma, düğmeye basma gibi sayısız hareket içinde en çok sonuç doğuranlardan biri fotoğrafçının "şipşak" hareketi oldu. Bir olayı sınırsız bir süre saptamak için parmağın bir hareketi yetiyordu. Aygıt o âna, adeta ölüm sonrası bir şok veriyordu. Dokunmayla elde edilen bu tür deneyimlere optik deneyimler de eklendi. Bu tür optik deneyimlere bir gazetenin ilan sayfası kadar büyük şehrin trafiği de yol açabilir. Trafikte hareket etmek, birey için bir dizi şok ve çarpışmayı da beraberinde getirir. Tehlikeli kavşaklarda, tıpkı bir aküde olduğu gibi, sinirsel dürtüler arka arkaya onu sarsar. Baudelaire, bir elektrik enerjisi deposuna dalar gibi kalabalığa dalan kişiden söz eder. Hemen sonra onu, şok deneyimini anlatmak için "bilinçle donanmış bir kaleydoskop" olarak adlandırır. Poe'nun yayaları dört bir yana hâlâ nedensiz görünen bakışlar fırlatırken, bugünküler bunu trafik işaretlerine uymak için yapmak durumunda. Böylece teknoloji insan duyularını karmaşık bir eğitime tabi tutmuş oldu. Sonra bir gün geldi, yeni ve acil bir uyarıcı ihtiyacını film karşıladı. Şok biçimindeki algı, filmde bir biçim ilkesi olarak geçerlik kazandı. Kayan bantta üretimin ritmini belirleyen şey, filmde algı ritminin temelini oluşturur.

Boşuna değildir Marx'ın, zanaatkârın emeğinin çeşitli anları arasındaki akıcı bağı vurgulaması. Bu bağ, kayan bantta çalışan fabrika işçisinin karşısına başına buyruk, şeyleşmiş biçimiyle çıkar. Üzerinde çalıştığı nesne işçinin eylem alanına onun iradesinden bağımsız olarak gelir ve aynı keyfilikle terk eder bu alanı. Şöyle yazar Marx: "Kapitalist üretimde ortak olan şudur: İşçi çalışma koşullarını değil, çalışma koşulları işçiyi kullanır. Ancak bu tersine dönüş ilk kez makineleşmeyle birlikte teknik anlamda elle tutulur bir gerçeklik kazanır." İşçiler "kendi hareketlerini bir otomatın biteviye hareketiyle" eşgüdümlemeyi makine kullanarak öğrenirler. Bu sözlerle, Poe'nun kalabalığa yüklemek istediği saçma birörneklik aydınlatılmış olur. Bu, giyimde ve davranıştaki birörneklik, özellikle de yüz ifadelerindeki birörnekliktir. Gülümseme, düşündürür insanı. Muhtemelen bugün "gülümsemeye devam et!" diye ifade edilen şeydir bu; orada da mimik bir tampon işlevi görür. Yukarıda değinilen bağlamda, "makine başındaki tüm çalışmalar işçinin önceden terbiye edilmesini gerektirir" denmektedir. Bu terbiye, talimden farklı tutulmalıdır. Zanaatta tek başına belirleyici olan talimin, manüfaktürde hâlâ yeri vardı. Bu temel üzerinde

"her özel üretim dalı deneyimle kendine uyan teknik biçimi bulur ve yavaş yavaş bunu mükemmelleştirir". Ama "belli bir olgunluğa ulaşılır ulaşılmaz" buna hızla sabit bir biçim verir. Öte yandan aynı manüfaktür "el attığı her zanaatta, zanaat sisteminin kesinkes dışladığı vasıfsız işçi denen bir sınıf yaratır. Tamamen tek yanlı kılınmış uzmanlığı, bütünsel iş yeteneğini yok etme pahasına bir hünere dönüştürdüğünde, her türlü gelişmeden yoksunluğu da bir uzmanlığa dönüştürmüş olur. Hiyerarşiye bu kez vasıflı ve vasıfsız işçi şeklindeki basit ayrım da eklenir." Vasıfsız işçi, makinenin terbiyesiyle değerinden en çok yitirmiş olandır. Çalışması deneyimden tecrit edilmiştir; artık burada talimin hiçbir söz hakkı kalmamıştır.[13] Lunaparkın çarpışan otolarında ve benzer eğlencelerinde başardığı, vasıfsız işçinin fabrikada maruz kaldığı terbiyenin örneğinden başka bir şey değildir. (Bu tadımlık örnek bazen tüm programın yerine geçti, çünkü sıradan insanın lunaparkta öğrenimini görebildiği eksantriklik sanatı, işsizlikle eşzamanlı olarak yayıldı.) Poe'nun metni, vahşilik ile disiplin arasındaki gerçek bağlantıyı anlaşılır kılıyor. Poe'nun yayaları artık otomatlara uyarlanmış, kendilerini sadece otomatik olarak ifade edebiliyormuş gibi davranırlar. Davranışları şoklara bir tepkidir. "Onlara çarpıldığında, çarpan kişiyi derin bir temenna ile selamlıyorlardı."

IX.

Yolda yürüyenin kalabalık içinde edindiği şok deneyimi, işçinin makine başında yaşadığına tekabül eder. Bundan, Poe'nun sınai iş süreci hakkında bir kavrayışı olduğunu çıkaramayız henüz. Her halükârda Baudelaire böyle bir kavrayıştan çok uzak olmuştur. Ama o, makinenin işçide harekete geçirdiği refleks mekanizmasını, tıpkı aynadaki yansıması gibi, aylakta yakından inceleme fırsatı veren bir sürecin etkisine kapılmıştı. Bu süreç kumardır dediğimizde, bu aykırı gelebilir. Çalışma ile kumar arasındakinden daha inandırıcı bir karşıtlık olabilir mi ki? Alain buna makul bir açıklama getirir: "Kumar kavramı... hiçbir partinin bir öncekine bağımlı olmamasını içerir... Kumar önceden garantiye alınmış pozisyonları kabul etmez... Önceden kazanılmış olanı hesaba katmaz; bu açıdan da çalışmadan farklıdır. Kumar, çalışmanın dayandığı o ağırlıklı geçmişi kısa keser." Alain'in burada kast ettiği çalışma, (tıpkı kafa emeği gibi zanaatkârlıktan kalma belli özellikleri koruyan) çok farklılaşmış bir çalışmadır; çoğu

fabrika işçisinin çalışması böyle değildir, vasıfsız işçininki hiç değildir. Gerçi bu sonuncular için macera boyutu, kumarbazı kendine çeken serap söz konusu değildir. Ama kesinlikle söz konusu olan şey boşunalık ve boşluktur; ücretli fabrika işçisinin etkinliğine içkin olan, bir işi tamamlama imkânından yoksun olmaktır. Kumar, vasıfsız işçinin otomatik çalışma sürecinden kaynaklanan jestlerini de içerir. Elbette kumar hiçbir zaman seri el hareketleri olmadan oynanamaz; ya bahis açılacak ya da kart alınacaktır. Makinenin hareketindeki sarsıntı, kumarda *"coup"* (atış) denen şeye benzer. İşçinin eliyle makineye yaptığı müdahalenin öncekiyle hiçbir bağlantısı yoktur, çünkü onun tamı tamına tekrarından ibarettir. Tıpkı kumarda bir *coup*'nun bir önceki *coup*'dan kopuk olması gibi elin makineye müdahalesi de bir öncekinden kopuktur; bu yüzden de işçinin angaryası kendi tarzında kumarbazınkinin karşılığıdır. Her ikisinin çalışması da aynı ölçüde içerikten yoksundur.

Senefelder'in bir kumar salonunu betimleyen bir taşbaskısı var. Orada resmedilenlerin hiçbiri, bilinen tarzda oyunla meşgul değildir. Herbiri kendi duygularının tutsağıdır o anda; biri gemlenmemiş sevincinin, bir başkası partnerine duyduğu güvensizliğin, bir üçüncüsü yoğun umutsuzluğun, dördüncüsü bir kavga arayışının pençesinde gibidir; bir başkası dünyadan ayrılmaya hazırlanmaktadır. Tüm bu davranış kiplerinin gizli bir ortak özelliği vardır: Sunulan tipler, kumar oynayanların kendilerini teslim ettiği mekanizmanın beden ve ruhlarını nasıl ele geçirdiğini, bu yüzden de ne kadar tutkuyla hareket ederlerse etsinler özel hayatlarında bile refleks hareketlerinden kaçınamadıklarını gösterir. Poe'nun metnindeki yayalar gibi davranırlar. Birer otomat gibi yaşarlar ve Bergson'un hafızalarım tamamen tasfiye etmiş hayal ürünü kişilerine benzerler.

Baudelaire kumar düşkünleri için sempati, hatta saygı dolu sözler sarfetmişse de, kendisi kumara düşkün gibi görünmez. Gece şiiri "Le jeu"de (Oyun) işlediği tema, ona göre modern zamanlar tarafından öngörülmüştü; bunu yazmak, onun görevinin bir parçasıydı. Kumarbaz Baudelaire'de arkaik eskrimci imgesinin modern tamamlayıcısı oldu; her ikisi de onun için bir kahraman figürüydü. Börne şunları yazarken Baudelaire'in gözüyle bakıyordu: "Her yıl Avrupa'da kumar masalarında ziyan edilen... tüm güç ve tutkular... bir araya getirilebilseydi, bir Roma halkı ve bir Roma tarihi yaratmaya yetmez miydi? Olay da bu, işte! Her insan bir Romalı olarak doğduğu için, burjuva toplumu onu bu kimliğinden soymaya çalışır; kumar

ve salon oyunları, romanlar, İtalyan operaları ve şık gazeteler bu yüzden icat edilmiştir." Burjuvazi kumar alışkanlığını ancak on dokuzuncu yüzyılda edindi; on sekizinci yüzyılda sadece soylular kumar oynardı. Kumar Napoléon ordularıyla yayılmıştı ve şimdi "modern yaşamın ve büyük şehrin bodrumunda mekân bulan binlerce düzensiz varoluşun yarattığı seyirliğin" bir parçasıydı. Bu seyirlikte Baudelaire kahramanca olanı görmek istiyordu, "çağımıza özgü biçimiyle".

Kumar teknik ya da psikolojik açıdan ele alınmak istenmiyorsa, o zaman Baudelaire'in kavrayışı daha da önem kazanır. Kumarbaz kazanmak için oynuyordur, burası açık. Yine de kazanma ve servet yapma çabasını, kelimenin dar anlamıyla bir istek olarak adlandıramayız. Belki hırs, belki de karanlık bir azim harekete geçiriyordur onu. Her halükârda, öyle bir ruh hali içindedir ki, deneyimden fazla yararlanamaz.[14] Oysa istek, deneyimin düzeni içinde yer alır. "Gençliğinizde istediğinizi, yaşlılığınızda bol bol bulursunuz," der Goethe. Bir şeyi hayatta ne kadar erken isterseniz, gerçekleşme olasılığı da o kadar yüksek olur. Bir istek zamanın içinde ne kadar uzağa uzanırsa, gerçekleşmesi için o kadar fazla umut beslenebilir. Ama zamanın uzağına bize eşlik eden, zamanı dolduran ve bölen deneyimdir. Bu nedenle, gerçekleşen istek deneyimin doruğudur. Halkların simgesel dilinde mekânın uzaklığı zamanın uzaklığının yerini alabilir. İşte bu yüzden, mekânın sonsuz uzaklığına kayan yıldız, gerçekleşen dileğin simgesi olmuştur. Bir sonraki bölmeye yuvarlanan fildişi top, en üstte duran bir sonraki kart, kayan yıldızın tam karşıtıdır. Kayan yıldızın ışığının bir insan için çaktığı ânı içeren zaman, Joubert'in her zamanki kendinden emin tavrıyla betimlediği türdendir. "Zaman," der Joubert, "ebedilikte de bulunur; ama bu dünyadaki zaman değildir bu... Bu zaman tahrip etmez, sadece tamamlar." Başladıkları hiçbir şeyi tamamlama imkânı olmayanların yer aldıkları cehennemi zamanın karşıtıdır bu zaman. Kumarın adının kötüye çıkması aslında kumarbazın işin içinde olmasından kaynaklanır. (İflah olmaz bir piyango düşkünü, sözcüğün dar anlamıyla kumarbaz kadar hor görülmeyecektir.) Hep yeni baştan başlamak, kumarın düzenleyici fikridir (tıpkı ücretli işte olduğu gibi). Bu yüzden Baudelaire'de saniye göstergesinin —"la Seconde" (An)— kumarbazın ortağı olarak ortaya çıkmasının kesin bir anlamı vardır.

Unutma ki açgözlü bir kumarbazdır Zaman,

*Her elde aldatmadan kazanır, bu bir yasa!*SKY;132

Bir başka metinde, buradaki saniyenin yerini şeytanın kendisi alır. Onun alanına hiç kuşkusuz, "Le Jeu" şiirinin kumar müptelalarını sürdüğü o sessiz mağara da girer.

İşte kara tablosu bir gece havası içinde
Gözümün önüne serildiğini gördüğüm rüyanın.
Bizzat kendimi de, bir köşesinde sessiz mağranın,
Gördüm, dirseklerim dayalı, soğuk, dilsiz, imrenen,

*İmrenen bir halde, inatçı iptilâsına bu insanların*VMK;161

Şair oyuna katılmıyor. Köşesinde duruyor; oynayanlardan daha mutlu değil. O da dolandırılıp deneyiminden yoksun bırakılmış biridir; modern bir insandır. Tek farkla: Kumarbazların, kendilerini saniye göstergesinin insafına bırakmış olan bilinci susturmak için kullandıkları uyuşturucuyu geri çevirir o.[15]

Ve kalbim ürperdi imrenmekten bunca zavallı insanlara
Ağzı açık uçuruma şevk ile koşan,
Kendi kanıyla sarhoş, nihayet tercih eden
*Istırabı ölüme, cehennemi yokluğa!*VMK;162

Bu son dizelerde Baudelaire, sabırsızlığı kumar hırsının bir alt katmanı olarak sunar. Bunu en saf biçimiyle kendisinde bulmuştu. Öfkesinde, Giotto'nun Padova'daki *Iracundia'*sının ifade gücü vardı.

X.

Bergson'a inanmak gerekirse, insan ruhunu zaman saplantısından kurtaran, *durée'*nin güncelleştirilmesidir. Proust bu inancı paylaşır; bundan yola çıkarak yaşamı boyunca sürdüreceği pratikleri oluşturur. Bu pratikler, bilinçdışında geçirdiği süre içinde tüm gözeneklerine nüfuz eden hatıralarla doyurulmuş geçmişi gün ışığına çıkarmaya yöneliktir. Proust *Kötülük Çiçekleri*'nin eşsiz bir okuruydu, çünkü yapıtta kendine yakın şeyler bulmuştu. Proust'un Baudelaire'le olan deneyimini hesaba katmadan

Baudelaire'i tanımak mümkün olamaz. Şöyle yazar Proust: "Baudelaire'de zaman yadırgatıcı bir biçimde parçalanmıştır. Sadece birkaç gün kendini gösterir, onlar da önemli günlerdir. 'Bir akşam' ve benzeri deyişlerin onda çok sık görülmesinin nedeni budur." Joubert'in sözleriyle bu önemli günler, tamamlanmış zamanın günleridir. Anımsama günleridir; herhangi bir yaşantının izini taşımazlar. Öbür günlerle bir arada durmazlar, zamandan dışarı taşarlar daha çok. İçeriklerini oluşturan şeyi Baudelaire *correspondances* kavramıyla tanımlamıştır. Bu kavram Baudelaire'de "modern güzellik" kavramının yanında, ama onunla bağlantısız olarak durur.

Proust *correspondance'*lar üzerine akademik yazıları bir yana bırakır (mistiklerin ortak malıdır bu; Baudelaire buna Fourier'de rastlamıştır); bu yüzden de synaesthesia'lardan kaynaklanan, varolan durum üzerine sanatsal çeşitlemeleri pek önemsemez. Önemli olan, *correspondance'*ların ritüel unsurları da kapsayan bir deneyim kavramını ifade etmesidir. Baudelaire, sadece bu unsurları kendine mal ederek, modern bir insan olarak tanık olduğu çöküşün aslında ne anlama geldiğini tam olarak değerlendirebilmiştir. Ancak böyle teşhis edebilirdi, sadece onun için düşünülmüş meydan okumayı; bu meydan okumaya *Kötülük Çiçekleri*'nde yer verdi. Bu kitabın, birçok spekülasyona konu olduğu gibi gerçekten bir gizli mimarisi varsa, o zaman kitabın başındaki şiir dizisinin telafi edilemeyecek bir kayba adanmış olması beklenir. Bu dizide aynı temayı işleyen iki sone vardır. "Correspondances" başlığını taşıyan ilki, şu dizelerle başlar:

Bir mabettir tabiat, içinde canlı sütunlar
Çetrefil sözler fısıldar zaman zaman;
İnsan orda geçer, teklifsiz bakışlarla
Kendisini süzen sembol ormanları arasından.

Uzun yankılar gibi birbirine karışan uzaktan,
Bir karanlık ve derin birlik içinde,
Gece gibi ve aydınlık gibi geniş olan,
Kokular, renkler, sesler cevap verir birbirine.[VMK;28]

Baudelaire'in *correspondances* ile anlatmak istediği, krize dayanıklı bir temele oturmak isteyen bir deneyim olarak nitelendirilebilir. Bu deneyim sadece ritüelin alanında mümkün olabilir. Bu alanın dışına taşarsa, o zaman "güzel" olarak ortaya çıkar. Güzel olanda ritüel değer, sanatın değeri olarak görünür.[16]

*Correspondance'*lar anımsamanın verileridir. Tarihsel değil, tarih öncesi verilerdir. Bayram günlerini büyük ve anlamlı kılan, daha önceki bir hayatla karşılaşmaktır. Baudelaire bunu "La vie antérieure" (Evvelki Hayat) adlı sonesinde kaydetmiştir. Bu ikinci sonenin ilk dizelerinin çağrıştırdığı mağara ve bitki, bulut ve dalga imgeleri gözyaşlarının sıcak buğusundan yükselir. Bunlar, sıla özleminin gözyaşlarıdır. "Gezgin, bu yasla buğulanmış uzaklara bakar ve gözlerine histeri gözyaşları hücum eder," diye yazar Baudelaire, Marceline Desbordes-Valmore'un şiirleri için kaleme aldığı tanıtma yazısında. Daha sonra simgecilerin geliştirdikleri türden eşzamanlı *correspondance'*lar yoktur. Geçmişin mırıltısı *correspondance'*larda duyulur; onlarla ilgili ruhani deneyimin de önceki yaşamda yeri vardır:

Dalgalar, yuvarlıyarak göklerin hayallerini,
Karıştırırlardı heybetli ve esrarlı bir şekilde
İlâhî kudretli ahenklerini zengin müziklerinin
Gözlerime akseden gurup renklerine.

Ben işte orada yaşadım...[VMK;38]

Proust'un onarıcı iradesinin dünyevi varoluşun sınırları içinde kalması, Baudelaire'inkinin ise bu sınırları aşması, Baudelaire'in karşı karşıya kaldığı güçlerin ne kadar daha asli, ne kadar daha güçlü olduğunun bir işareti olarak kavranabilir. Ve o güçlere teslim olmayı kabul eder gibi göründüğü anda ulaştığı mükemmelliğe, başka zaman ulaştığı söylenemez. "Recueillement" (Kendine Dalış) derin göğe bakarak geçen yılların alegorilerini resmeder.

Geçen Yıllar, aşınmış elbiseler içinde,
Bize eğiliyorlar göklerin balkonundan[VMK;229]

Bu dizelerde Baudelaire, modası geçmiş nesnelerin şahsında, yoksun kaldığı ezeli zamana bağlılığını dile getirmekle yetinir. Proust, yapıtının son cildinde bir *madeleine* çöreğini tattığında onu etkileyen deneyime geri döndüğünde, balkonda görünen yılları, Combray'da geçirdiği yılların kızkardeşi olarak hayal eder. "Baudelaire'de... bu anımsamalar daha da fazladır; anlarız ki onları ortaya çıkaran rastlantı değildir: kanımca onları belirleyici kılan da budur. Birbiriyle bağlantılı *correspondance'*ları uzun uzadıya, özenle ve titizlikle ama yine de gevşek bir biçimde, örneğin bir kadının kokusunda, saçının ve göğüslerinin rayihasında araştıran bir kişi daha yoktur; o karşılıklılıklar ki ona 'sonsuz, kubbeli göğün mavisi' ya da 'alevler ve siren direkleriyle dolu bir liman' dizelerini bağışlasın." Bu sözler Proust'un yapıtının, kendisi tarafından itiraf edilmiş şiarıdır. Anımsama günlerini bir ruhani yıla toplayan Baudelaire'in yapıtıyla da akrabadır.

Başarısı sadece bununla kalsaydı, *Kötülük Çiçekleri* bugün olduğu şey olmazdı. Aynı tesellinin etkisizliğinden, aynı tutkunun başarısızlığından, aynı çabanın sonuçsuzluğundan, *correspondance'*ların zafere ulaştığı şiirlerden hiçbir bakımdan geri kalmayan şiirler ürettiği için benzersizdir *Kötülük Çiçekleri*. "Spleen et idéal" (Sıkıntı ve Ülkü), *Kötülük Çiçekleri* dizilerinin ilkidir. *Idéal* anımsama gücünü verir, *spleen* de buna karşı saniyelerin yoğunluğunu sağlar. Şeytanın haşaratın efendisi olması gibi, o da saniyelerin efendisidir. "Spleen" dizisinde yer alan "Le goût du néant" (Yokluğun Zevki) şiirinde şöyle denir:

Tapınılan ilkbahar kaybetti kokusunu![WMK;131]

Bu dizede Baudelaire, aşırı bir şeyi aşırı bir ağzısıkılıkla ifade eder. Bu dizeyi benzerleriyle karıştırılamayacak biçimde onun kılan da budur. Bir zamanlar paylaşmış olduğu deneyimin artık kendi içinde çökmüş olması *"perdu"* (kaybetti) sözcüğüyle kabul edilir. Koku, *mémoire involontaire'*ın ulaşılmaz sığınağıdır. Bir yüz imgesiyle çağrışıma girmeyecektir pek; duyusal izlenimler arasında sadece aynı kokuyla bir araya gelecektir. Bir kokunun yeniden tanınması teselliye tüm öbür hatıralardan daha uygunsa, bu belki de zamanın aktığı bilincini derinden uyuşturduğu içindir. Bir koku, hatırlattığı kokunun içinde yılları yok edebilir. Bu, Baudelaire'in dizesine emsalsiz bir keder verir. Artık deneyim edinemeyecek kişi için hiçbir teselli yoktur. Öfkenin özünü oluşturan da bu aczden başka bir şey değildir. Öfkeli

kişi "hiçbir şey duymak istemez"; öfkeli kişinin ilk örneği Timon, insanlara hiçbir fark gözetmeden öfkelenir; en eski dostunu can düşmanından ayırt etme yeteneğine sahip değildir artık. D'Aurevilly Baudelaire'deki bu ruhsal durumu derin bir bakışla teşhis etmiş, onu "Archilochus dehasına sahip bir Timon" olarak adlandırmıştır. Öfke patlamaları, melankoliğin tutsağı olduğu saniyelerin ritmiyle belirlenir.

Zaman yutuyor beni dakikadan dakikaya,
*Sonsuz kar donmuş bir vücudu örter gibi*VMK; 131

Bu dizeler, yukarıda alıntılananlardan hemen sonra gelir. *Spleen'*de zaman şeyleşmiştir, dakikalar insanı kar taneleri gibi örter. Bu zaman tarihsizdir, tıpkı *mémoire involontaire* gibi. Ama *spleen'*de zaman algısı doğaüstü bir biçimde keskinleşmiştir; her saniye, bilinci, onun şokunu bertaraf etmeye hazır bulur.[17]

Kronoloji düzenliliği sürekliliğin önüne koysa da, yine de bunun içinde birbirine benzemeyen, seçkin parçalar bırakmaktan vazgeçemez. Niteliğin takdirini niceliğin ölçümüyle birleştirmek, anımsama yerlerini deyim yerindeyse tatil günleri biçiminde boş bırakan takvimlerin eseri oldu. Deneyimden yoksun kalan kişi, kendini takvimden atılmış gibi hisseder. Büyük şehir insanı pazar günü bu duyguyla tanışır. Baudelaire'in "Spleen" şiirlerinden birinde bu bir avant la lettre olarak vardır.

Çanlar tehevvürle birden havalanır,
Fırlatırlar göğe korkunç bir uluma;
Bunlar, sanki yurtsuz, başıboş ruhlardır,
*Koyulup dururlar inatla feryada.*SKY;122

Bir zamanlar tatil günlerinin bir parçası olan çanlar, tıpkı insanlar gibi takvimden dışarı atılmıştır. Aranıp duran, ama tarihleri olmayan zavallı ruhlar gibidirler. Baudelaire "Spleen"de ve "Vie antérieure"de gerçek tarihsel deneyimin dağılmış parçalarını elinde tutuyorsa, Bergson *durée* kavramında tarihe çok daha fazla yabancılaşmıştır. "Metafizikçi Bergson ölümü örtbas eder." Bergson'un *durée'*sinde ölümün yer almaması, onu tarihsel (aynı zamanda tarih öncesi) bir düzenden tecrit eder. Bergson'un *action* (eylem) kavramı da buna uygundur. "Pratik insan"ı ayırt eden

"sağduyu", bu kavrama vaftiz babalığı yapmıştır. İçinden ölümün silindiği *durée*, bir süsün kötü sonsuzluğuna sahiptir. Geleneğin içerilmesini olanaksız kılar.[18] Deneyimden (*Erjahrung*) ödünç alınmış bir kılıkta caka satan bir yaşantının (*Erlebnis*) timsalidir. Buna karşılık *spleen* yaşantıyı tüm çıplaklığıyla sunar. Dehşetle görür melankolik, dünyanın sabit bir doğa durumuna geri dönüşünü. Onu kuşatan bir tarih öncesi soluk, bir aura yoktur. Böyle belirir dünya, yukarıda alıntılananların hemen ardından gelen "Goût du néant" dizelerinde:

Yukardan seyrediyorum yuvarlak küreyi!
*Bir kulübe sığınağı aramıyorum artık orada!*VMK;131

XI.

Görülen bir nesnenin çevresine toplanan, *mémoire involontaire*'de yer etmiş tasavvurlara o nesnenin *aura*'sı adını verirsek, o zaman görülen nesnedeki *aura*, kullanılan nesnede el alışkanlığı olarak kendini gösteren deneyime tekabül eder. Fotoğraf makinesi ve buna benzer sonraki aygıtlara dayanan teknikler *mémoire involontaire*'in kapsamını genişletirler. Bu aygıtlar, olup biteni herhangi bir anda ses ve görüntü olarak saptamayı mümkün kılar. Böylece, el alışkanlığının öneminin azaldığı bir toplumda, hatırı sayılır başarılar olarak ortaya çıkarlar. —Daguerréotype'de Baudelaire'i tedirgin eden, ürkütücü bir şey vardı; onun çekiciliğini "şaşırtıcı ve zalim" olarak nitelemişti. Buna göre, yukarıda sözü edilen bağlantıyı tam anlamıyla görmese de hissetmiştir. Modern olana hep bir yer verme, özellikle de sanatta ona bu yeri ayırma çabası içinde fotoğrafçılığa da böyle yaklaşmıştır. Her ne kadar onu tehdit edici bulsa da, bundan onun "yanlış anlaşılan ilerlemelerini" sorumlu tutmaya çalışır. Yine de, bunu teşvik edenin "geniş kitlelerin budalalığı" olduğunu itiraf eder: "Bu kitle kendine yaraşır, kendi doğasına uygun bir ideal istiyordu... Duaları intikamcı bir tanrı tarafından kabul edildi ve Daguerre onun peygamberi oldu." Bununla birlikte Baudelaire yine de daha uzlaşmacı bir bakış için çaba gösterir. Fotoğrafçılık, "hafızamızın arşivinde bir yer edinmeye" hakkı olan geçici şeyleri kendinin kılmakta bir engel tanımamalı, ama "kavranamayacak olanın, imgelemsel olanın", içinde sadece "insanın ruhunu verdiği şeyin" bir yer edinebileceği sanatın alanına tecavüz etmemelidir. Bu hakem kararı pek

bilgece sayılmaz. Yeniden üretim tekniği tarafından teşvik edilen gönüllü, akli hatıraya sürekli hazır bulunma, fantezinin yelken açacağı alanı daraltmaktadır. Bu belki de özel türden istekleri ifade etme yeteneği olarak anlaşılabilir; bu tür isteklerin gerçekleşmesi ile ortaya "güzel bir şeyin" çıkacağı düşünülebilir. Bu gerçekleşmenin neye bağlı bulunduğunu yine Valéry daha da ayrıntılı olarak belirlemiştir: "Sanat yapıtını, bizde uyandırdığı hiçbir fikrin, bize salık verdiği hiçbir davranış tarzının onu tüketmeye, onu bitirmeye yetmemesinden tanırız. Hoş kokulu bir çiçeği istediğimiz kadar koklayabiliriz; içimizde arzu uyandıran bu kokuyu bırakıp, gidemeyiz ve hiçbir hatıra, hiçbir fikir, hiçbir davranış tarzı onun bu etkisini silemez ya da bizi üzerimizdeki iktidarından kurtaramaz. Bir sanat yapıtı yaratmayı amaç edinen kişi de aynı etkinin peşindedir." Bu bakış tarzına göre bir tablo da, bir an içinde gözün doyasıya izleyemediği şeyi yansılayacaktır. Kökenine yüklenebilecek isteği gerçekleştiren şey, bu isteği hiç durmadan besleyen şeydir. Fotoğrafı resimden ayıran, bu yüzden her ikisine birden uygulanabilecek kapsayıcı bir "yaratma" ilkesine olanak tanımayan şey de açıktır: Aç için yemek yemek ya da susamış için içmek neyse, bir resme doyamayan bakış için de fotoğraf odur.

Sanatın yeniden üretiminin kendini böyle gösteren krizi, algılamanın kendisindeki bir krizin ayrılmaz parçası olarak görülebilir. Güzelden alınan tadı doyumsuz kılan, Baudelaire'in nostaljinin gözyaşlarıyla örtülmüş dediği geçmiş imgesidir. "Ah yaşanmış o zamanlarda sen kızkardeşim ya da karımdın"* — bu itiraf, güzelin isteyebileceği en değerli övgüdür. Sanat güzele yöneldikçe, mütevazı ölçüde de olsa "yansıladıkça", Faust'un Helena'ya yaptığı gibi, onu zamanın derinliğinden çıkaracaktır.[19] Bu, teknik yeniden üretimde artık mümkün değildir. (Onda güzele yer yoktur.) Proust *mémoire involontaire*'in kendisinde uyandırdığı Venedik imgelerinin yoksulluğuna ve yüzeyselliğine itiraz ederken, salt "Venedik" sözcüğünün bile kendisine bu imge hazinesini bir fotoğraf sergisi gibi yavan, tatsız tuzsuz gösterdiğini yazar. *Mémoire involontaire*'den sökün eden imgelerin ayırt edici özelliği bir *aura*'ları olmasıysa eğer, fotoğrafçılığın *"aura*'nın çözülüşü" olgusunda belirleyici bir payı vardır. *Daguerréotype*'de ister istemez insanlık dışı, hatta ölümcül olarak algılanan şey, aygıtın içine doğru (üstelik sürekli) bakmaktır. Öyle ya, aygıt insanın suretini çıkarır, onun bakışına cevap vermeden. Oysa bakışta, bakılandan bir karşılık görme beklentisi vardır. Bu beklentinin karşılandığı yerde (ki bu düşüncede,

dikkatin doğurduğu amaçlı bakış için olduğu kadar, öylesine bakış için de aynı ölçüde geçerli olabilir) en geniş anlamda *aura* deneyimi söz konusudur. Novalis şöyle der: "Algılanabilirlik, bir dikkatliliktir." Onun sözünü ettiği algılanabilirlik, aura'nın algılanabilirliğinden başka bir şey değildir. Demek ki *aura* deneyimi, insan toplumunda yerleşmiş bir tepki biçiminin cansız ya da doğal nesneyle insan arasındaki ilişkiye aktarılmasına dayanır. Bakılan ya da bakıldığına inanan, bu bakışa karşılık verir. Bir görüntünün *aura*'sını duymak, ona bakışa karşılık verme yeteneğini tanımak demektir.[20] *Mémoire involontaire*'in bulguları, buna tekabül eder. (Üstelik bunlar bir kereye mahsustur; onları içine almaya çalışan hafızanın elinden kaçarlar. Böylece "bir uzaklığın bir kerelik görünüşü"nü içeren bir *aura* kavramını güçlendirirler. Bu belirleme, olgunun kült karakterini saydamlaştırmaya yarar. Özünde uzak olan, yaklaşılmayacak olandır: Yaklaşılamazlık gerçekten de kült imgesinin temel özelliğidir.) Proust'un *aura* sorununa ne kadar aşina olduğu ortadadır. Yine de belirtilmeye değer: Proust fırsat düştükçe, bunun kuramını kapsayan kavramlarda gezinir: "Sır seven bazı kişiler, nesnelerde onlara bakıp geçmiş olan bakışlardan geriye bir şeyler kaldığını söyleyerek övünürler." (Herhalde bakışlara karşılık verme yeteneğidir bu.) "Anıt ve resimlerin kendilerini sadece, yüzyıllar boyunca onlara hayranlık duymuş bu kadar çok insanın sevgi ve saygılarının çevrelerinde dokuduğu ince tülün altından gösterdiğine inanırlar." Proust şu kaçamak sonuca varır: "Bu kuruntu gerçek olabilirdi, birey için varolan tek gerçeklikle, onun duygu dünyasıyla bağ kurabilseydi eğer." Bu saptamaya yakın olan, ancak nesnel yönelimi yüzünden bunu daha ileri götüren yaklaşım Valéry'ninkidir. Valéry rüyadaki algılamayı bir *aura* algılaması olarak görür: "'Orada şöyle bir şey görüyorum,' dediğimde, benimle o şey arasında bir eşitlik kuruluyor anlamına gelmez... Oysa rüyada bir denklem söz konusudur. Rüyada gördüğüm şeyler beni, benim onları gördüğüm kadar görür." Baudelaire'in şu dizelerde sözünü ettiği tapınakların doğası da, rüyadaki algılamayla aynı düzeydedir:

İnsan orda geçer, teklifsiz bakışlarla
Kendisini süzen sembol ormanları arasından.[VMK; 28]

Baudelaire bunu daha iyi kavradığı ölçüde, lirik yapıtına en kesin biçimde yansımıştır aura'nın çözülüşü. Bu yansıma bir şifre biçimindedir; bu şifreye *Kötülük Çiçekleri'*nde insan bakışının ortaya çıktığı neredeyse her yerde rastlanır. (Baudelaire'in bunları bir plana göre yerleştirmediği açıktır.) Söz konusu olan, insan bakışının uyandırdığı beklentinin eli boş dönmesidir. Baudelaire, bakma yeteneğini yitirdiği söylenebilecek gözleri betimler. Ama bu nitelikleriyle, içgüdülerinin bedelini çok büyük ölçüde karşılama olanağını veren bir çekicilikleri vardır. Baudelaire'in içindeki *sexus*, bu gözlerin büyüsünde *eros'*tan kopmuştur. Eğer [Goethe'nin] "Selige Sehnsucht"undaki (Mutlu Özlem)

Hiçbir uzaklık seni zor kılamaz!
Gelirsin uçarak ve büyülenmiş

dizeleri aura'nın deneyimiyle doymuş aşkın klasik betimlemesi sayılacaksa, lirik şiirde buna meydan okuyabilecek tek şey Baudelaire'in şu dizeleridir:

Sana tapınıyorum gece kubbesi kadar,
Ey kederler vazosu, ey büyük sessiz kadın,
Daha çok seviyorum seni benden kaçtıkça
Ve bana göründükçe, gecelerimin süsü,
Yığar gibi, daha çok alaycı, kollarımı
Mavi genişliklerden ayıran fersahları.[VMK,54]

Bir bakışın aşacağı uzaklık ne kadar fazlaysa, o bakıştan çıkacak büyülenme de o kadar güçlü olacaktır. Ayna gibi yansıtan gözlerde ise bu uzaklık hiç azalmadan kalır. Bu gözlerin uzaklıktan payını almamış olmasının nedeni budur. Baudelaire, bu bakışlardaki düzlüğü şu kurnaz uyaklarda toparlamıştır:

Daldır gözlerini sabit gözlerine
Dişi Satirlerin ya da Su Perilerinin

Dişi satirler ve su perileri artık insan ailesinden değildir; başka bir dünyada bırakılmıştır onlar. Kayda değer bir biçimde Baudelaire, uzaklığın ağırlığıyla bunalmış bakışı regard familier olarak şiire sokmuştur. Kendi bir aile kurmamış olan şair, *familier* sözcüğüne, vaat ve feragate doymuş bir

doku kazandırmıştır. Bakışsız gözlere tutulmuştur ve hiçbir hayale kapılmadan kendini onların etkisine bırakır:

Gözlerin, şenlik gecelerinde dükkânlar gibi,
Taklar gibi donanmış, alev saçan gözlerin
Arsızca kullanıyor takındığı kudreti[VMK; 55]

"Donukluk," der Baudelaire ilk yayınladığı yazılardan birinde, "çoğu kez güzelliğin bir süsüdür. Ona borçluyuz, gözlerin kara bataklıklar gibi hüzünlü ve saydam oluşunu ya da tropik denizlerin yağlı kıpırtısızlığına sahip oluşunu." O gözlere hayat gelirse, bu aynı zamanda hem avını gözleyen hem de kendini kollayan bir vahşi hayvanınkini andırır. (Yoldan geçenleri süzen fahişe bir yandan da polise karşı tetiktedir. Bu hayat tarzının doğurduğu fizyonomik tipi Baudelaire, Guys'nin fahişelere ithaf ettiği çok sayıda karakalem resimde buldu. "Bakışını vahşi hayvanlar gibi ufukta sabit tutar; vahşi hayvanın tedirginliği vardır üzerinde... ama bazen de onun ani gergin dikkati.") Büyük şehir insanının gözünün, birtakım güvenlik işlevleriyle zorlandığı açıktır. Bu kadar açık olmayan bir zorlamaya Simmel işaret eder: "İşitmeden gören kişi... görmeden işitene oranla çok daha tedirgindir. Büyük şehre... özgü bir şey var burada. Büyük şehirlerde insanlar arasındaki ilişkinin ayırt edici özelliği, gözün kulağa oranla çok daha fazla önem kazanmasıdır. Bunun temel nedeni, kamu ulaşım araçlarıdır. On dokuzuncu yüzyılda otobüslerin, trenlerin, tramvayların gelişmesinden önce insanlar uzun dakikalar, hatta saatler boyunca tek bir kelime etmeden karşılıklı birbirlerine bakma durumunda kalmamışlardı."

Tetikteki bakış, hayal kurarcasına uzaklara dalıp gitmez. Bu alçalmadan keyif bile alabilir. Şu ilginç cümleler bu bağlamda okunmalı: ”1859 Salonu" yazısında Baudelaire, manzara resimlerini incelerken sözü şu itirafla bağlar: "Müthiş ve kaba büyüleriyle beni faydalı bir yanılsamaya zorlayan diyoramaları geri istiyorum. İyisi mi sahne panolarına bakarım, en sevdiğim düşleri orada hünerle ve trajik bir özlülükte işlenmiş bulurum. Bu çok sahte olan şeyler tam da bu yüzden gerçeğe çok daha yakındır; buna karşılık manzara ressamlarımızın çoğu yalancıdır, çünkü tam da yalan söylemeyi ihmal ederler." "Yararlı yanılsama"ya "*trajik* özlülüğe" göre daha az değer verme eğilimindeyiz. Baudelaire uzakların büyüsünde ısrar eder; manzara

resmini panayır çadırlarındaki resimlerin standartlarıyla ölçmeye vardırır işi. Baktığı şeye çok yaklaşan kişiye olduğu gibi, uzakların büyüsünün delinip geçilmesini mi istiyor? *Kötülük Çiçekleri*'nin ünlü dizelerinden birinde yer alır bu tema:

Ufka doğru süzülüp uzaklaşacak olan
Puslu zevkin farkı yok bir hava perisinden[SKY;130]

XII.

Kötülük Çiçekleri, etkisini tüm Avrupa'da duyuran son lirik yapıttı. Daha sonrakilerin hiçbiri, az çok sınırlı bir dil çevresinin dışına çıkamadı. Buna, Baudelaire'in tüm üretici yeteneğini neredeyse bu tek kitaba vakfettiğini eklemek gerekir. Son olarak, temalarından bu incelemeye konu olan bazılarının lirik şiirin olabilirliğini sorunlu kıldığı da reddedilemez bir gerçektir. Bu üçlü olgu Baudelaire'i tarihsel olarak belirler. Onun, davasına şaşmaz bir biçimde bağlı kaldığını gösterir. Baudelaire, görevinin de şaşmaz biçimde bilincindeydi. Bu noktada o kadar ileri gider ki, amacını "bir şablon yaratmak" olarak niteler. Bunda, geleceğin tüm lirik şairlerinin koşulunu görür; bu koşula ayak uyduramayanları önemsemez. "Tanrıların ölümsüzlük şerbetinden içiyor musunuz? Paros'un pirzolalarından yiyor musunuz? Rehinci, bir lire kaç para veriyor?" Adıyla sanıyla lirik şair, Baudelaire için ömrünü doldurmuştur. "Yitik Ayla" adlı düzyazı şiirinde ona figüran rolünü verir. Metin çok geç gün ışığına çıkmıştır. Ölümünden sonra elyazmalarının ilk gözden geçirilişinde "yayımlanmaya uygun değil" yargısıyla bir kenara bırakılmış, günümüze değin Baudelaire incelemelerinde dikkate alınmamıştır.

Daha neler, dostum, siz, burada, öyle mi? Siz, böyle kötü bir yerde! siz, içkisi cevher, yemeği cennet taamı olan adam! Doğrusu ya, çok şaştım bu işe.

"Dostum, atlardan, arabalardan ne kadar tiksindiğimi bilirsiniz. Az önce, bulvarın ortasından aceleyle geçerken, ölümün dört bir yandan aynı zamanda, dört nala geldiği o oynak kargaşa içinde, çamurlar içinde sıçrarken, aylam birdenbire başımdan kayıp yolun balçığı içine düştü.

Almaya cesaret edemedim. Kemiklerimi kırdırtmaktansa nişanlarımı yitirmeyi daha doğru buldum. Hem sonra yıkımın da bir işe yaradığı olur, dedim içimden. Şimdi tanınmadan dolaşabilir, aşağılık şeyler yapabilir, bayağı ölümlüler gibi içkili, kadınlı bir yaşayışa dalabilirim. İşte tıpkı sizin gibiyim, görüyorsunuz! "

"Hiç değilse bir ilan verin de arayın bu aylayı, ya da komisere bildirin."

"Hayır. Burada rahatım. Bir siz tanıdınız beni. Büyüklük, yücelik canımı sıkıyor. Hem sonra kötü bir ozanın bunu alıp edepsizce başına takacağını düşünüyorum da seviniyorum. Bir insanı mutluluğa kavuşturmak, ne büyük zevk! Hem mutluluğa kavuşturmak, hem gülmek! X'i ya da Z'yi düşünün, ne gülünç olur, değil mi!" TY; 105

Aynı tema günlüklerde de vardır, sonu farklıdır sadece. Şair aylayı hemen alır yerden; şimdi onu tedirgin eden, bu olayın bir uğursuzluğun habercisi olabileceği duygusudur.[21]

Bu satırları yazan bir *flâneur* değildir. Baudelaire'in hiçbir süsleme yapmadan, geçerken şu cümlede belirttiği deneyimi dile getirirler ironik bir biçimde: *"Perdu dans ce vilain monde*, coudoyé par les foules, *je suis comme un homme lassé dont l'œil ne voit en arrière, dans les années profondes, que désabusement et amertume, et, devant lui, qu'un orage où rien de neuf n'est contenu, ni enseignement ni douleur."*[22] Baudelaire, kalabalık tarafından itilip kakılmış olmayı, hayatını belirleyen tüm deneyimler içinde en belirleyicisi, en benzersizi olarak niteler. *Flâneur*'ün gönül verdiği, kendi içinde bir ruh taşıyan, kıpır kıpır bir kalabalık görüntüsü Baudelaire için solup gitmiştir. Kalabalığın ne kadar alçak olduğunu kafasına iyice sokmak için, kayıp kadınların, toplum dışına atılmışların bile düzenli bir yaşamı savunacakları, sefihliği mahkûm edecekleri ve paradan başka herşeyi reddedecekleri bir günü öngörür. Bu son müttefiklerinin de ihanetine uğramış olarak, kalabalığa karşı cephe alır, yağmura ya da rüzgâra karşı dövüşen birinin güçsüz öfkesiyle. Böyle çıkar ortaya Baudelaire'in bir deneyim ağırlığını kazandırdığı yaşantı. Baudelaire, modernliğin heyecanının bedelini gösterir: *Aura*'nın, şok yaşantısında parçalanmasıdır bu. Bu parçalanmayı onaylamak, ona pahalıya mal olmuştur. Ama şiirinin yasasıdır bu: Bu şiir, İkinci İmparatorluk semalarında, "atmosferi olmayan bir yıldız" gibi parıldar.

1 Freud'un denemesindeki hatıra (*Erinnerung)* ve hafıza *(Gedächtnis)* kavramları, bu bağlamda önemli bir anlam farkı içermez.

2 Proust bu "başka sistemler"i çeşitli şekillerde ele alır. Tercihan vücudun uzuvlarıyla temsil eder ve bıkıp usanmadan bu uzuvların içinde korunmuş hafıza imgelerinden söz eder. Kol, bacak ya da kürek kemiği, bilincin hiçbir işaretine bakmaksızın yatakta gayri iradi bir konum alırlar, bu konumu daha önce de almışlardır. Uzuvların *mémoire involontaire*'i, Proust'un gözde konularından biridir.

3. Bu kalabalığa bir ruh kazandırmak, *flâneur*'ün asıl dileğidir. Onunla karşılaşmaları, övmekten bıkmadığı yaşantılardır. Baudelaire'in yapıtında da, bu yanılsamanın belli yansımalarının bulunduğu kabul edilmeli. Üstelik bu yanılsama henüz rolünü tamamlamış değil. Jules Romains'in ünanimizmi, bunun hayranlık uyandıran son ürünlerinden biri.

4. Barbier'nin yöntemi, "Londra" şiirinde belirginlik kazanır. Yirmi dört dizede Londra'yı tasvir eden şiir şu dizelerle beceriksizce son bulur:

Nihayet, devasa, karanlık bir şeyler yığını arasında
Sessizce yaşayıp ölen siyah bir halk,
Mukadder içgüdüyü izleyen binlerce insan,
Ve iyilik ve kötülük yoluyla altın peşinde koşan.

Baudelaire, Barbier'nin "tezli şiirler"inden, özellikle de Londra dizisi "Lazare"dan, kabul edilmek istendiğinden çok daha fazla etkilenmiştir. Baudelaire'in "Crépuscule du soir" (Akşamın Fecri) şiiri şöyle son bulur:

bitirirler
Mukadderatlarını ve giderler umumi uçuruma doğru;
Hastane dolar onların iniltileriyle... Bir kısmı
Artık gelmiyecektir kokulu çorbayı içmeye.
*Ertesi akşam, ocak başında, sevdiği bir canla birlikte*VMK;160

Bunu Barbier'nin "Mineurs de Newcastle" (Newcastle Madencileri) şiirinin sekizinci kıtasının sonuyla karşılaştıralım:

Ve ruhunun ta derinlerinde sıcak yuvasını
Karısının mavi gözlerini hayal edenler
Bulur çukurun bağrında ebedi bir mezar.

Birkaç ustaca rötuşla Baudelaire, "madencinin kaderi"ni büyük şehir insanının bildik sonuna dönüştürür.

5. Bekleyen kişinin içinde vakit geçirdiği fantazmagori, imparatorluğun Parislilere bir rüya olarak yutturduğu, pasajlardan oluşmuş bir Venedik, Baudelaire'in mozaik kayışında tek bir kere kayar geçer. Baudelaire'in yapıtında hiç pasaj olmamasının nedeni budur.

6 Yoldan geçen kadına duyulan aşk teması, Stefan George'nin ilk şiirlerinden birinde işlenmiştir. Ama burada şair, esas belirleyici olanı, kadının kalabalıkla birlikte içinde sürüklendiği akıntıyı gözden kaçırmıştır. Bunun sonucunda ortaya çıkan mahcup, kendine dönük bir ağıttır. Kadınına itiraf etmek zorunda kaldığı gibi, şairin bakışları "uzaklaştı özlemden nemli / seninkilerle buluşmaya cesaret edemeden". Baudelaire ise, yoldan geçen kadının gözlerinin içine baktığına kuşku bırakmamaktadır.

7 "Un jour de pluie" (Yağmurlu Bir Gün) şiirinde buna paralel bir bölüm vardır. Başkasının imzasını taşıyorsa da, şiir Baudelaire'e mal edilmelidir. Şiire o son derece kasvetli havayı veren son dizenin, "Kalabalık İnsanı"nda tam bir karşılığı vardır. Şöyle der Poe: "Gaz lambalarının başlangıçta günün son ışıkları karşısında zayıf kalan aydınlığı şimdi çoktan üstün gelmişti ve çevredeki herşeyi titrek, gösterişli bir parlaklığa boğuyordu. Herşey kapkara ama gözalıcıydı, Tertullianus'un üslubunun benzetildiği abanoz gibi." Baudelaire'in Poe'yla bu buluşması oldukça şaşırtıcıdır, çünkü şu dizeler en geç 1843'te yazılmıştır, yani Baudelaire'in Poe'yu tanımadığı bir zamanda.

Herkes kaygan kaldırımda bize dirsek vurarak,
Bencil ve kaba, geçip gider, çamur sıçratır üzerimize,
Yahut da daha hızlı koşmak için itekler bizi, uzaklaşırken.
Her yerde çirkef, tufan, göğün karanlığı.
Kara Ezechiel'in hayalindeki kara tablo.

8. Poe'nun işadamlarında şeytani bir şeyler vardır. Burada, "eski tinsel dünyayı ortadan kaldırmaya... ne vakit ne de fırsat" olmamasından Birleşik Devletler'deki "maddi üretimin ateşli ve genç adımları"nı sorumlu tutan Marx'ı hatırlamak mümkün. Baudelaire, karanlık basarken "zararlı şeytanların bir alay tüccar gibi ağır adımlarla" havada uyandıklarını söyler. "Crépuscule du soir"daki bu bölüm belki de Poe'dan esinlenmiştir.

9. Yaya, aldırışsızlığını gerektiğinde kışkırtıcı bir tarzda da sergileyebiliyordu. 1840'larda bir ara pasajlarda kaplumbağaları gezmeye çıkarmak moda olmuştu. *Flâneur*, yürüyüş temposunu canı gönülden onlara göre ayarlıyordu. Ona kalsaydı ilerlemenin de bu ağır tempoyu öğrenmesi gerekecekti. Ne var ki son sözü söyleyen o değil, "kahrolsun aylaklık" şiarını benimseyen Taylor oldu.

10. Glasbrenner'in tipinde rantiye, *citoyen*'in (şehirli) cılız bir filizi olarak görünür. Nante'ın bir arayış içinde harekete geçmeye ihtiyacı yoktur. Cadde mekânıdır onun, bu onu bir yere götürmez elbet; dar kafalı burjuvanın dört duvar arasında olduğu gibi rahattır orada.

11. Burada belirtilmeye değer nokta, bu itirafa nasıl gelindiğidir. Ziyaretçiye göre, kuzenin aşağıda olup bitene bakmasının tek nedeni, durmadan değişen renklerin oyununun onu eğlendirmesidir; ama bunu sürgit yapmak herhalde sonunda yorucu olacaktır. Benzer biçimde ve bundan pek de sonra olmayan bir tarihte Ukrayna'daki bir panayır dolayısıyla şöyle yazar Gogol: "Oraya doğru yola çıkmış o kadar çok insan vardı ki, insanın gözleri seğiriyordu." Belki de hareket eden bir kalabalığı her gün görmenin, gözün alışması gereken seyirlik bir yanı vardı. Eğer bu bir varsayım olarak kabul edilirse, o zaman şu olasılığı da geçerli sayabiliriz: Göz bu görevini başardığında bu yeni yeteneğini sınama fırsatını da kaçırmayacaktır. İzlenimci ressamların resmi renk lekelerinin curcunası içinde ortaya çıkarma tekniği, o zaman büyük şehir insanının gözünün alıştığı deneyimlerin bir yansıması olabilir. Monet'nin "Chartres Katedrali" tablosu gibi, taşlardan oluşmuş bir karınca yuvası olan bir resim bu varsayımı sergileyebilir.

12. Hoffmann bu metninde, başını göğe doğru kaldıran kör üzerine de aydınlatıcı fikirler ileri sürer. Bu öyküyü bilen Baudelaire, "Aveugles"ün (Körler) son dizesinde bu sözlerin aydınlatıcılığını yalancı çıkarırcasına Hoffmann'ın bakışına bir başka boyut katar: "Ne ararlar bütün bu körler gökte?"

13 Sanayi işçisinin eğitim süresi ne kadar kısaysa, askerinki o kadar uzun olur. Talimin üretim pratiğinden yıkım pratiğine kayıyor olması belki de toplumun toptan savaşa hazırlığının bir parçasıdır.

14 Kumar, deneyimin düzenini devre dışı bırakır. Tam da kumarbazlar arasında "deneyime amiyane meyli" (Kant) yaygın kılan, belki de bu gerçeğin belli belirsiz hissedilmesidir. Kumarbaz "benim numaram" der, tıpkı hovardanın "benim tipim" dediği gibi. İkinci İmparatorluğun sonuna doğru bu bakış çok yaygındı. "Bulvarlarda herşeyi şansa bağlamak âdet olmuştu.” Bahis tutmanın bu düşünme tarzına katkısı çok. Bahis, olaylara şok niteliği vermenin, onları deneyimin bağlamından koparmanın bir aracıdır. Burjuvazi için politik olaylar da kolayca kumar masasında olup bitenin biçimini alır.

15 Burada söz konusu olan uyuşturucu etkisi zaman açısından özgülleştirilmiştir, tıpkı hafifletilmesi gereken ıstırap gibi. Zaman, kumar fantazmagorilerinin içine dokunduğu kumaştır. Gourdon *Faucheurs de nuıt*'sinde (Gece Orakçıları) şöyle yazar: "Bence kumar tutkusu tutkuların en asilidir, çünkü öbür tüm tutkuları içerir. Bir dizi şans vuruşu, kumar oynamayan birinin yıllar boyunca tadabileceğinden çok daha fazla keyif verir bana... Payıma düşen altınları sadece kazanç olarak gördüğümü sanıyorsanız yanılıyorsunuz. Ben onların bana verdiği keyfi görüyor ve bunun tadını çıkarıyorum. Bana usanç vermeyecek kadar hızla gelirler, bende can sıkıntısı yaratmayacak kadar çeşitlidirler. Tek bir yaşamın içinde yüz yaşam birden yaşıyorum. Yolculuğa çıktığım zaman, elektrik kıvılcımının yol aldığı türden olur bu... Elisıkı isem ve banknotlarımı 'kumara' saklıyorsam, bu tıpkı başka.insanlar gibi onları yatıracağım zamanın değerini iyi bildiğim içindir. Kendime tanıdığım belli bir keyif, bana başka bin keyfe mal olabilir... Keyifler kafamın içinde; başkasını da istemiyorum."

Anatole France da kumar üzerine nefis notları *Jardin d'Epicure*'de (Epikür'ün Bahçesi) buna benzer bir görüşü dile getirir.

16. Güzel, tarih ve doğayla ilişkisine göre iki şekilde tanımlanabilir. Her iki ilişkide de görünüş, güzelde çözümsüz olan kendini gösterecektir. (İlkine sadece değinip geçelim: *Tarihsel* varoluşu açısından güzel, bir çağrıdır; güzele önceden hayranlık duymuşlara katılmaya çağırır. Güzelin etkisinde kalmak, Romalıların ölümü adlandırdıkları gibi bir *ad plures ire*'dir. Bu belirlemeye göre güzeldeki görünüş, hayranlığın talip olduğu özdeş nesnenin yapıtta bulunamayacağı anlamına gelir. Bu hayranlık, önceki kuşakların onda hayranlık duyduğu şeylerin hasadını toplar. Bu sözlere bilgece bir nokta koyacak olan, Goethe'nin bir sözüdür: "Büyük etki uyandırmış hiçbir şey aslında artık değerlendirilemez.") *Doğa* ile ilişkisi içinde güzel, "sadece örtü altındayken kendisiyle özünde aynı kalan şey" olarak tanımlanabilir. *Correspondance*'lar böyle bir örtüden ne anlaşılması gerektiğine işaret eder. Oldukça cüretkâr bir kısaltmayla bunu, sanat yapıtının "suret çıkarıcı" yanı olarak nitelemek mümkün. *Correspondance*'lar bir yargı makamı olarak ortaya çıkar; sanatın nesnesi onun karşısında sadık bir suret olarak, ama bu yüzden de tamamen çözümsüz sorunlarla iç içe geçmiş bir nesne olarak görünür. Bu çözümsüz sorun dilin maddesiyle yeniden üretilmek istenirse, o zaman güzel, deneyimin benzerlik durumundaki nesnesi olarak tanımlanabilir. Bu tanım herhalde Valéry'nin formülasyonuyla örtüşebilir: "Güzel, şeylerde tanımlanamaz olanın kölece taklidini gerektirir belki de." Proust büyük bir, hevesle bu konuya geri döndüğünde (bu onda yeniden bulunmuş zaman olarak ortaya çıkar), bilinmeyen şeylerden söz ettiği pek söylenemez. Konuşkan bir tavırla daima gözlemlerinin merkezine koyduğu şeyin, bir suret olarak sanat yapıtı kavramı, güzel kavramı, kısaca sanatın hermetik yönü olması onun yönteminin şaşırtıcı taraflarından biridir daha çok. Yapıtının oluşumu ve amaçlarından, rafine bir amatöre yakışan bir akıcılık ve nezaketle söz eder. Elbette bunun karşılığını Bergson'da da buluruz. Filozofun kesintisiz bir oluş akışının görsel olarak güncelleştirilmesinden neler beklenmeyeceğine işaret ettiği şu sözleri Proust'u hatırlatan bir vurguya sahip: "Günbegün varoluşumuzu böyle bir görüşün nüfuzuna bırakabilir ve böylece felsefe sayesinde, sanat sayesinde aldığımıza benzer bir tatmin alabiliriz. Ne var ki bu tatmin daha sık olur, daha düzenli tekrarlanır ve sıradan faniler için daha kolay erişilir olur." Bergson, Valéry'nin Goethe'yi andıran daha iyi kavrayışıyla, yetersiz olanın bir gerçekliğe dönüştüğü "burada" olarak görselleştirdiğini erişilebilir uzaklıkta görür.

17. Mistik özellikleri olan "Monos ile Una Arasında Diyalog"da Poe, *spleen*'de öznenin teslim edildiği boş zaman akışını adeta *duree*'nin içine sokmuştur ve artık kendisini korkutmadığı için onu bir mutluluk olarak görüyor gibidir. Bu dünyadan ayrılanlara bir yetenek olarak ihsan edilen bir "altıncı his"tir zamanın boş akışından uyum çıkartabilmek. Ne var ki saniye göstergesinin ritmi kolayca bozar bunu. "Sanki kafama bir şey girmiş gibiydi. Bunun ne olduğuna dair insan zihnine belirsiz bir kavram bile sunamazdım. En iyisi bunu, zihinsel düzenleyicinin bir titreşimi olarak

adlandırayım. Söz konusu olan, insanın soyut zaman kavramının ruhsal eşdeğeridir. Yıldızların dolaşımı bu hareketle —ya da buna tekabül eden bir hareketle— mutlak bir uyum içinde düzenlenmiştir. Şöminenin üstündeki duvar saatinin ve orada bulunanların cep saatlerinin düzensizliklerini buna göre ölçüyordum. Tiktakları kulağımdaydı. Doğru ritimden en ufak bir sapma... etkiliyordu beni, tıpkı soyut doğrunun ihlalinin ahlak duygusunu etkileyeceği gibi."

18. Deneyimin yoksullaşması Proust'ta nihai amacın eksiksiz gerçekleşmesinde kendini gösterir. Kurtuluş benim özel işimdir; okura bunu anlatmanın, sıradanlığı içinde daha hünerli, sürekliliği içinde daha sadık bir yolu olamaz.

19 Böylece bir şeyin başarıldığı an, yine biricik olma özelliğine sahip bulunacaktır. Proust'un yapısal kurgusu buna dayanır: Vakanüvisin yitik zamanın soluğunu duyduğu her durum böylece benzersizleşir, günlerin akışının dışına çıkar.

20 Bu yetenek, şiirin kaynaklarından biridir. Şairin bu yeteneği ihsan ettiği insan, hayvan ya da cansız varlık bakışa karşılık verdiğinde, onu uzaklara sürükler; böylece uyandırılan doğanın bakışı düşe dalar ve şairi bu düşün ardından sürükler. Sözcüklerin de bir *aura*'sı vardır. Karl Kraus bunu şöyle betimler: "Bir sözcüğe ne kadar yakından bakarsanız, size o kadar uzaktan dönüp bakacaktır."

21 Bu kaydın düşülmesi patojen bir şoktan kaynaklanıyor olabilir. O zaman onu Baudelaire'in yapıtına dönüştüren biçim daha da açıklayıcı olur.

22 "Bu rezil dünyada kaybolmuş, kalabalığın itip kaktığı biriyim ben; geriye, yılların derinliğine baktığında yalnızca düş kırıklığı ve acı, önünde ise yeni hiçbir şey, ne bilgi ne acı içermeyen bir fırtına gören yorgun bir adam."

GERÇEKÜSTÜCÜLÜK
Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı

Düşünsel akımlar öyle dik bir yamaç oluştururlar ki bazen, eleştirmen bunun üzerinde kendi enerji santralını kurabilir. Gerçeküstücülük için bu yamacın eğimini oluşturan, Fransa ile Almanya arasındaki düzey farkıdır. 1919'da Fransa'da küçük bir yazar çevresinde doğan —ilk elde en önemli adları sayalım: André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Robert Desnos, Paul Eluard— savaş sonrası Avrupası'nın nemli can sıkıntısından ve Fransız dekadansının son damlalarından beslenen cılız bir dereydi belki de. Bugün hâlâ akımın "otantik kökeni"yle uğraşıp duran, "yine bir yazar takımının saygın kamuoyunu büyülemeye çalıştığı" dışında söyleyecek bir şeyi olmayan çokbilmişler, kaynağın başında duran uzmanlara benziyor biraz: Uzun uzun düşünüp, bu küçük akıntının türbinleri asla çalıştırmayacağında karar kılıyorlar.

Alman gözlemci kaynağın başında değil. Vadide duruyor. Bu yüzden de şansı daha fazla: Akımın gücünü oradan daha iyi görebiliyor. Alman olduğu için aydının, daha doğrusu hümanist özgürlük kavramının kriziyle çoktandır tanışık. Akımda uyanan şiddetli iradenin, sonu gelmez tartışmaları geride bırakıp ne pahasına olursa olsun bir karara ulaşma iradesinin farkında. Anarşist başkaldırı ile devrimci disiplin arasındaki bu fazlasıyla çıplak konumu bizzat yaşayarak tanımak zorunda kalmış. Bu yüzden de gerçeküstücülüğü bir "sanat" ya da "şiir" akımından ibaret görmeye onun hiç hakkı yok. Belki başlangıçta böyleydi. Ama Breton daha baştan, bir varoluş biçiminin edebi tortusunu okurun önüne süren ama o varoluşun kendisini ondan esirgeyen bir pratikten kopmayı amaçladığını açıklamıştı. Daha kısa ve diyalektik bir söyleyişle bu, "şiirsel hayat'ın sınırlarını olabildiğince zorlayan bir kapalı çevrenin, şiir dünyasını içeriden parçalaması anlamına geliyordu. Gerçeküstücüler Rimbaud'nun *Une saison en enfer*'inin (Cehennemde Bir Mevsim) artık kendileri için hiçbir sır

saklamadığını iddia etmekte haksız değillerdi. Çünkü gerçekten de bu kitap akımın ilk belgesiydi (son dönemdeki ilk belgesi; önceki habercilerine ayrıca değineceğim). Herhalde bu konu Rimbaud'nun kitabına el yazısıyla eklediği sözcüklerden daha açık, daha kesin bir biçimde dile getirilemezdi: "Denizlerin ve kutup çiçeklerinin ipeği üstünde" sözlerinin hemen yanına, "Elles n'existent pas" diye yazmıştı sonradan.

Gerçeküstücülüğün içinde serpilen diyalektik tohumun başlangıçta ne kadar silik ve sapa bir özün içinde saklı olduğunu, Aragon 1924'te *Vague de rêves*'inde (Düşler Dalgası), henüz böyle bir gelişmeyi kestirmek imkânsızken göstermişti. Oysa artık imkânsız değil. Çünkü kuşkusuz, Aragon'un bu kitapta bize kahramanlarının listesini bıraktığı o kahramanlık çağı kapandı artık. Bu tür akımlarda hep bir an gelir, gizli örgütün başında barındırdığı gerilim ya kuru, sıradan bir iktidar ve egemenlik mücadelesinde patlak verir ya da halka açık bir gösteriyle dağılıp gider ve kendini dönüştürmek zorunda kalır, işte gerçeküstücülük, bugün bu dönüşüm evresinde. Oysa ilham saçan bir düş dalgası halinde kurucularını önüne katıp sürüklediği günlerde, akımların en bütünseli, en nihaisi, en mutlakı gibiydi. Dokunduğu herşeyi kendine katıyordu. Uyku ile ayıklık arasındaki eşik, gidip gelen imge yığınlarının adımlarıyla herkeste aşındığında, hayat sanki ancak o zaman yaşamaya değer olacaktı. Sesle imge, imgeyle ses, "anlam" denen beş para etmez şeye hiç alan bırakmayacak kadar müthiş bir uyum ve otomatik bir kesinlikle birbirine kenetlendiğinde, dil işte o zaman kendisi olacaktı. Herşeyden önce imge ve dil. Gün doğarken yatağa giren Saint-Pol Roux kapısına şu notu asarmış: "Le poète travaille." Breton da şöyle diyor: "Sessizlik. Henüz hiç kimsenin geçmediği yere geçmek istiyorum, sessizlik! — Tabii sizden sonra, sevgili dil." Herşeyden önce dil.

Yalnızca anlamdan değil, Ben'den de önce. Dünyanın örgüsü içinde düş, bireyselliği çürük bir diş gibi yerinden oynatır. Ben'in sarhoşluk yoluyla bu sarsılması, bu insanları aynı zamanda sarhoşluğun dışına çıkaran zengin ve canlı deneyimin ta kendisidir. Gerçeküstücü deneyimin kesin tasvirini yapmanın yeri burası değil. Ama bu çevrenin yazdıklarının edebiyat değil de başka bir şey —gösteri, parola, belge, blöf ya da isterseniz sahtekârlık diyelim, her neyse sonuç olarak edebiyat dışı bir şey— olduğunu fark eden herkes, yine aynı nedenle, bu yazıların kuramlarla değil, fantezilerle hiç değil, sözcüğün tam anlamıyla deneyimlerle ilgili olduğunu da anlayacaktır.

Ve bu deneyimler elbette yalnızca düşler, afyon ve esrar seansları değildir. "Gerçeküstücü deneyimler" deyince, sadece din ya da uyuşturucu etkisiyle kendinden geçmeyi düşünmemiz çok yanlış olur. Lenin "din halkın afyonudur" diyerek, bu iki şeyi gerçeküstücülerin istemedikleri kadar birbirine yaklaştırmıştı. Rimbaud, Lautréamont ve Apollinaire'in gerçeküstücülüğü dünyaya getiren, Katolikliğe karşı o keskin ve tutkulu isyanına daha sonra değineceğim. Ama dinsel aydınlanışın gerçek ve yaratıcı bir biçimde aşılması kuşkusuz uyuşturuculardan geçmez. Bu ancak *dindışı bir aydınlanışla*, maddeci ve antropolojik bir ilhamla mümkündür; esrar, afyon ya da her neyse, bunun için sadece bir ön eğitim sağlar. (Ama tehlikeli bir eğitim, üstelik dininki kadar sıkı da değil.) Dindışı aydınlanış, gerçeküstücülükle her zaman onun doruğunda karşılaşmış değildir. Aragon'un eşsiz *Paysan de Paris*'si (Paris Köylüsü) ve Breton'un *Nadja*'sı gibi bu aydınlanışı en güçlü bir biçimde sergileyen yazılarda bile rahatsız edici yetersizlikler görülür. Örneğin *Nadja'*da, "Sacco-Vanzetti günleri diye adlandırılan o görkemli yağmalama günleri"* üzerine kusursuz bir bölüm vardır: Breton, Bonne-Nouvelle Bulvarı'nın o günlerde, adında hep saklı olan stratejik isyan vaadini yerine getirdiğinden emindir. Oysa Madame Sacco, Fuller'in kurbanının karısı olarak değil, Usines Sokağı 3 numarada oturan bir falcı olarak ortaya çıkar ve Paul Eluard'a Nadja'dan hayır gelmeyeceğini söyler. Artık kabul etmeliyiz ki, gerçeküstücülüğün damlarda, paratonerlerde, yağmur oluklarında, taraçalarda, rüzgârgüllerinde, cephe süslemelerinde —bütün bunlar duvardan tırmanan hırsızın işini kolaylaştırır— kelle koltukta kat ettiği yollar onu pekâlâ tinselciliğin rutubetli dehlizlerine de sürükleyebilirdi. Ama gerçeküstücülüğün geleceği hakkında bilgi toplamak için ihtiyatla kapı kapı dolaştığını görmek de üzüyor bizi. Devrimin bu manevi evlatlarının düşmüş mirasyedilerin, emekli subayların, firardaki vurguncuların gizli kapaklı işleriyle bütün bağlarını koparmalarını kim istemez?

Başka yönleriyle Breton'un kitabı, bu "dindışı aydınlanış"ın bazı temel özelliklerini ortaya koymakta oldukça başarılıdır. Breton, Nadja'yı "livre â porte battante" olarak nitelendirir. (Moskova'da, neredeyse bütün odaları Tibetli rahiplerle dolu bir otelde kaldım; Budist tapınaklarının kongresi için oraya gelmişlerdi. Odaların çoğunun kapısının hep aralık oluşu dikkatimi çekmişti. İlk başta rastlantı gibi görünen bu durumdan giderek tedirgin oldum. Sonunda bu odalarda, asla kapalı bir mekânda kalmamaya yemin

etmiş tarikat üyelerinin bulunduğunu öğrendim. O zaman içine düştüğüm şaşkınlığı *Nadja* okurları da tatmış olmalı.) Bir camekânda yaşamak kusursuz bir devrimci erdemdir. Bu da bir sarhoşluk hali, çok ihtiyaç duyduğumuz bir ahlaki teşhirciliktir. Bir zamanlar aristokratlara özgü bir değer olan mahremiyet, giderek sonradan görme küçük burjuvaların derdi oldu. *Nadja*, sanat romanıyla roman â clef'nin gerçek, yaratıcı sentezine ulaşabilmişti.

Dahası, *Nadja*'nın da gösterdiği gibi, aşktaki "dindışı aydınlanış"ı fark edebilmek için onu ciddiye almak yeter. "Çok yakınlarda," der yazar, Nadja'yla ilişkiye girdiği zamanı kastederek, "VII. Louis dönemiyle ilgilenmiştim, çünkü bu bir 'aşk sarayları' çağıydı. O zamanlar yaşam anlayışının ne olabileceğini iyiden iyiye kafamda canlandırmaya çalışıyordum."* Çağdaş bir yazar, Provans şövalye aşkını tanıttığı kitabında gerçeküstücülüğün aşk anlayışına şaşırtıcı ölçüde yaklaşıyor. *Dante als Dichter der irdischen Welt* (Dünyevi Şair Dante) adlı bu mükemmel kitapta "'yeni üslup'a bağlı tüm şairlerin," der Erich Auerbach, "mistik bir sevgilisi vardır, hemen hepsi aynı tuhaf aşkı tatmışlardır; onlar için aşkın sunduğu ya da esirgediği armağan tensel hazdan çok bir aydınlanışa benzer; hepsi de iç dünyalarına, hatta belki de dış dünyalarına hükmeden gizli bir bağın esiridirler." Sarhoşluğun gerçekten de tuhaf bir diyalektiği var. Belki de bu dünyadaki her kendinden geçişin öbür dünyadaki karşılığı utanç verici bir ayıklıktır. Şövalye aşkının —Breton'u telepatik kıza bağlayan da sevgi değil, budur— istediği, iffeti esrikliğe dönüştürmek değil midir? Yalnızca İsa'nın mezarlarına ya da Meryem sunaklarına değil, bir çarpışma öncesinin ya da bir zafer sonrasının sabahına da açılan bir dünyada kendinden geçmek.

Esoterik aşkta kadının önemi yoktur. Breton için de öyle. Nadja'dan çok, onun yakınlık duyduğu şeyler cezbeder onu. Nedir bunlar? Gerçeküstücülüğü hiçbir şey, Nadja'nın yakınlık duyduğu bu şeylerin toplamı kadar iyi tanıtamaz. Nereden başlamalı? Breton şaşırtıcı keşfiyle övünebilir: "Gözden düşmüş" şeylerde, ilk demir konstrüksiyonlarda, ilk fabrika binalarında, en eski fotoğraflarda, nesli tükenmek üzere olan nesnelerde, kuyruklu piyanolarda, beş yıl öncesinin kostümlerinde, artık modası geçmeye başlayan, bir zamanların gözde lokallerinde beliren devrimci enerjiyi ilk fark eden odur. Bunların devrimle ilişkisini, hiç kimse bu yazarlardan daha iyi kavrayamaz. Sefaletin, yalnızca toplumsal değil,

aynı zamanda mimari sefaletin, iç mekânların sefaletinin, köleleştirilmiş ve köleleştiren şeylerin birden nasıl bir devrimci nihilizme dönüştürülebileceğini ilk görenler bu kâhinler, bu müneccimlerdir. Aragon'un *Passage de L'Opera*'sı (Opera Pasajı) bir yana, Breton ve Nadja, hüzünlü tren yolculuklarında (demiryolları da eskiyor artık), büyük kentlerin işçi mahallelerindeki ıssız pazar öğleden sonralarında, yeni bir apartman dairesinin yağmur süzülen camlarından dışarıya ilk göz gezdirişte yaşadığımız herşeyi devrimci bir eyleme olmasa da devrimci bir deneyime dönüştüren âşıklardır. Onlar, bu şeylerde gizlenen "atmosfer"in muazzam gücünü patlama noktasına getirirler. Kritik bir anda, herkesin dilindeki bir sokak şarkısının biçimlendirdiği bir hayat nasıl bir şey olurdu dersiniz?

Bu şeyler dünyasına hükmeden trük —buna yöntem değil, trük demek daha uygun— tarihsel geçmiş anlayışının yerine politik geçmiş anlayışının geçirilmesini içerir. "Açılın ey mezarlar! Müzelerdeki ölüler, saraylarda, şatolarda, manastırlarda paravanların ardındaki cesetler! İşte gelmiş geçmiş bütün zamanların anahtarlarını taşıyan efsanevi bekçi. En sağlam kilidi bile zorlayıp açıyor ve sizi bugünün dünyasına, paranın soylu kıldığı teknisyenlerin, hamalların arasına karışmaya çağırıyor. Şövalyelerin zırhları kadar güzel olan otomobillerinde kendinizi evinizdeymiş gibi hissetmenizi, uluslararası yataklı vagonlarda yerinizi almanızı, ayrıcalıklarından hâlâ gurur duyabilen insanlarla kaynaşmanızı istiyor sizden. Ama uygarlık fazla süre tanımayacak onlara." Arkadaşı Henri Hertz bu konuşmanın Apollinaire'in olduğunu söylemişti.

Bu tekniği ilk kullanan Apollinaire'di. *L'hérésiarque* (Dinsiz) adlı öykü kitabında, bu tekniği Makyavel'i aratmayan bir hesapçılıkla, aslında içten içe bağlı olduğu Katolikliği yerle bir etmek için kullanmıştı.

Bu şeyler dünyasının tam ortasında, gerçeküstücülerin düşlerini en çok süsleyen nesne, Paris şehri durur. Ama yalnızca isyan onun gerçeküstücü yüzünü tümüyle açığa çıkarabilir. (Boşalmış sokaklarda sonucu ilan eden düdük ve silah sesleri.) Hiçbir yüz, bir şehrin gerçek yüzü kadar gerçeküstücü değildir. Ne de Chirico ya da Max Ernst'in tabloları, fethedilmesi gereken bir iç kalenin —insanın kalenin kaderine ve bu kaderde, yani kitlelerin kaderinde, kendi kaderine hükmedebilmesi için mutlaka fethedilmesi gereken kalenin— keskin çizgileriyle boy ölçüşebilir. Nadja, bu kitlelerin ve onlara devrim ilhamını veren şeyin temsilcisidir. "*La grande inconscience vive et sonore qui m'inspire mes seuls actes probants*

*dans le sens où tojours je veux prouver, qu'elle dispose à tout jamais de tout ce qui est à moi."** Bu yüzden burada şehrin burçlarının bir listesiyle karşılaşırız: Pisliğin simgesel gücünü başka hiçbir yerde olmadığı kadar koruduğu Place Maubert'den, ne yazık ki görme fırsatını bulamadığım "Théâtre Moderne"e kadar. "İçine girilmesi olanaksız çardaklarıyla, o alabildiğine karanlık, bir gölün dibindeki bir salon..."*: Breton'un üst kattaki barı tasvir edişinde bana eski Princess Café'deki o akıl almaz odayı hatırlatan bir şey var. Birinci kattaki o en dipteki odaydı, mavi ışığın altında çiftler... Biz ona "anatomi okulu" derdik: Aşk için tasarlanmış lokallerin sonuncusuydu. Breton'un bu tür pasajlarında çok tuhaf bir biçimde fotoğraf devreye girer. Şehrin sokaklarını, kapılarını, meydanlarını ucuz romanlardaki çizimlere dönüştürür, yüzlerce yıllık mimariden çekip aldığı bayağı görünüşü hiç bozmadan, bütün yoğunluğuyla anlatılan olaylara aktarır. Bu olaylar, eski hizmetçi romanlarına sözcüğü sözcüğüne, tıpatıp uyar. Paris'in burada adı geçen tüm semtleri, bu insanlar arasındaki şeyin bir döner kapı gibi hareket ettiği yerlerdir.

Gerçeküstücülerin Parisi de bir "küçük dünya"dır. Yani büyük dünya da bundan farklı değildir. Orada da trafiğin içinden hayalet gibi beliriveren ışıklarıyla yol ağızları vardır, olaylar arasında her zaman akıl almaz bağlantılar, benzerlikler görülür. Gerçeküstücülerin lirik şiiri, işte bize bu dünyadan seslenir. En azından, l'art pour l'art'ın kaçınılmaz olarak yanlış anlaşılmasına karşı koyabilmek için buna dikkat etmek gerekir. Çünkü sanat için sanat hemen hiçbir zaman sözlük anlamıyla ele alınacak bir şey olmamıştır. O bir yük gemisinin bayrağıydı sadece; bayrağın altında ise, adı henüz konmadığı için deklare de edilemeyen bir yük taşınıyordu. Sanatta tanık olduğumuz bunalımı herşeyden daha iyi aydınlatacak bir esere yönelmenin zamanı geldi artık: Esoterik Şiirin Tarihi. Bu eserin henüz yazılmamış olması rastlantı değil zaten. Çünkü hakkı verilerek yazıldığında, yani tek tek "uzmanların" kendi alanlarından "en kayda değer" olanı kattıkları bir derleme olarak değil, tek bir kişinin içsel bir zorunlulukla esoterik şiirin tarihsel evriminden çok, tekrarlanan o ilk yükselişini sergilediği, iyi temellendirilmiş bir eser olarak yazıldığında, her yüzyılda dikkat çekecek bilgi yüklü itiraflardan biri olurdu bu kitap. Son sayfasında da gerçeküstücülüğün röntgen filmi yer alırdı mutlaka. Breton, *Introduction au discours sur le peu de realite*'de (Gerçekliğin Yetersizliği Üzerine Konuşmaya Giriş) Ortaçağ'ın felsefi gerçekçiliğinin, şiirsel deneyimin

temeli olduğuna işaret eder. Ama bu gerçekçiliğin —yani şeylerin içinde ya da dışında, kavramların gerçek ve bağımsız varlığına duyulan inancın— mantıksal fikir dünyasından sözcüklerin büyülü dünyasına kayması bir an meselesidir. İster Gelecekçilik, ister Dadacılık, ister Gerçeküstücülük adını alsın, son on beş yılın tüm *avant-garde* edebiyatında görülen tutkulu ses ve yazı oyunlarını, sanatsal oyalanmalar olarak değil, sözcüklerle girişilen büyülü deneyler olarak görmek gerek. Burada sloganların, büyülü formüllerin, kavramların nasıl birbiri içine geçirildiğini, Apollinaire'in 1918 tarihli son manifestosu *L'esprit nouveau et les poetes'*deki (Yeni Düşünce Tarzı ve Şairler) şu sözleri çok iyi anlatır: "Kitle, halk, evren gibi karmaşık varlıkları tek bir sözcükle dile getirmeye hızla ve kolayca alıştık. Modern şiirde bunun bir karşılığı yok, ama bugünün şairleri bu boşluğu dolduruyor. Sentetik eserleri yeni varlıklar yaratıyor, bunların plastik görünüşleri de kolektif olanı dile getiren sözler kadar karmaşık." Ancak Apollinaire ve Breton bu yönde daha da enerjik bir hamle yaparak, gerçeküstücülüğün dış dünyayla olan bağlarını "bilimin, zaferini mantıksal düşünceden çok gerçeküstücii düşünceye borçlu olduğunu" ilan ederek kurarlarsa, yani Breton'un şiirde doruğuna ulaştığını söylediği mistifikasyonu (ki bu pekâlâ savunulabilir) bilimsel ve teknik gelişmelerin de temeli sayarlarsa, işte o zaman fazla acele edilmiş olur. "Eski masallar gerçekleşti sayılır, şimdi sıra şairlerin, onlar yeni masallar anlatacaklar ki mucitler onları da gerçekleştirsin" (Apollinaire): Gerçeküstücülüğün, anlaşılamamış makine mucizesini kaygısızca benimseyiveren bu ateşli fantezilerini, Scheerbart'ın enine boyuna düşünülmüş ütopyalarıyla karşılaştırmak öğretici olacaktır.

"Herhangi bir insan etkinliğini düşünmek beni güldürüyor." Aragon'un bu sözleri, doğuşundan politikleşmesine kadar uzanan sürede gerçeküstücülüğün izlemek zorunda kaldığı yolu bütün açıklığıyla ortaya koyuyor. İlk başta bu gruptan olan Pierre Neville, "La révolution et les intellectuels" (Devrim ve Aydınlar) adlı mükemmel yazısında haklı olarak, bunun diyalektik bir gelişme olduğunu söylemiştir. Fazlasıyla düşünsel bir tavrın devrimci bir muhalefete dönüşmesinde, burjuvazinin radikal zihinsel özgürlüğün tüm biçimlerine karşı beslediği düşmanlık baş rolü oynadı. Bu düşmanlık, gerçeküstücülüğü sola itti. Başta Fas Savaşı olmak üzere politik olaylar da bu gelişimi hızlandırdı. *Humanité'*de yayımlanan "Aydınlar Fas Savaşına Karşı" adlı manifestoyla, örneğin bir zamanlar Saint-Pol Roux ziyafetindeki ünlü skandalda görülenden temelden farklı bir zemin

kazanıldı. O olayda, savaştan kısa bir süre sonra, gerçeküstücüler yüceltikleri bir şair için yaptıkları kutlamaya milliyetçi öğelerin gölge düşürdüğünü görünce, "Yaşasın Almanya" diye haykırmışlardı. Bu bir skandal olmaktan öteye geçemedi: Bilindiği gibi, burjuvazi eyleme karşı ne kadar duyarlıysa, skandala karşı da o kadar vurdum duymazdır. Apollinaire ve Aragon'un, bu tür politik şairlerin geleceği üzerine öne sürdükleri görüşler birbirine şaşırtıcı ölçüde benzer. Apollinaire'in *Poète assassiné* sinin (Katledilen Şair) "Zulüm" ve "Cinayet" bölümlerinde, şair kıyımını anlatan ünlü tasvir yer alır. Yayınevlerine saldırılır, şiir kitapları ateşe verilir, şairler linç edilir. O sırada bütün dünya böyle olaylara sahne olmaktadır. Bu dehşeti önceden gören Aragon, "İmgelem"de arkadaşlarını son bir savaşa çağırır.

Bu kehanetleri anlamak ve gerçeküstücülüğün vardığı çizgiyi stratejik olarak değerlendirmek için, sözde iyi niyetli solcu burjuva aydınları arasında nasıl bir düşünce tarzının yaygın olduğunu araştırmamız gerekiyor. Bu düşünüş, bu çevrelerin Rusya'ya yönelmelerinde yeterince açık bir biçimde kendini gösterir. Şüphesiz burada, Rusya'yla ilgili yalanların yolunu açan Beraud'dan ya da uslu bir eşek gibi onun peşinden giden, her türlü burjuva kindarlığından nasibini almış Fabre-Luce'dan söz etmiyorum. Tipik bir arabuluculuk örneği olan Duhamel'in kitabı bile ne kadar sorunlu. Kitap boyunca bir Protestan ilahiyatçısının zoraki cesaret ve içtenliğine, zoraki açık sözlülüğüne katlanmak ne kadar güç. Utangaçlık ve dil cehaletinin dayattığı, şeyleri simgesel aydınlatma içine yerleştirme yöntemi ne kadar eskimiş. Duhamel'in kitabı özetleyen şu sözleri, çok şeyi ele veriyor: "Bir anlamda Slav ruhunun özünü dönüştürecek hakiki, köklü devrim henüz gerçekleşmedi." Bu, sol kanat Fransız aydınları için —tıpkı Rusya'daki benzerlerinde olduğu gibi— tipik bir durumdur: Olumlu işlevleri, Devrim'e değil de geleneksel kültüre karşı duydukları yükümlülükten kaynaklanır. Kolektif başarıları, olumlu olduğu ölçüde, muhafazakârlarınkini andırır. Gene de bunlar söz konusu olduğunda, politik ve ekonomik açıdan bir sabotaj tehlikesi olduğu hiçbir zaman akıldan çıkarılmamalıdır.

Bu sol burjuva konumun temel özelliği, idealist ahlakla siyasi pratiği iflah olmaz bir biçimde birleştirmesidir. Gerçeküstücülüğün, dahası gerçeküstücü geleneğin bazı temel özellikleri, ancak aciz "zihniyet" uzlaşmalarıyla karşıtlığı içinde anlaşılabilir. Böyle bir kavrayış için pek bir

şey yapılmadı şimdiye kadar. Bir Rimbaud'nun, bir Lautreamont'un şeytaniliğini, sanat için sanat'ın bir süsü olarak züppelikler listesine katmanın cazibesine kapılmak son derece kolaydı. Oysa bu romantik maske kaldırıldığında arkasında işe yarar bir şeyler bulunacak, kötülük kültünün her türlü ahlakçı sanat merakına karşı, ne kadar romantik olursa olsun ayrıştıran, arındırıcı bir politik aygıt olduğu keşfedilecektir. Bunda anlaştıktan sonra, Breton'un çocuklara tecavüz etrafında gelişen bir korku oyunu senaryosuna rastladığımızda, belki de birkaç onyıl geriye gitmemiz gerekir. 1865 ile 1875 yılları arasında birkaç büyük anarşist, birbirinden habersiz saatli bombalarını hazırlıyorlardı. İşin şaşırtıcı yanı, birbirinden bağımsız olarak hepsi de bombalarını tam aynı saate ayarlamışlardı ve kırk yıl sonra Batı Avrupa'da Dostoyevski, Rimbaud ve Lautreamont'un yazıları aynı anda patlayıverdi. Bunu daha iyi açıklamak için, Dostoyevski'nin bütün yapıtları içinde ancak 1915'te yayımlanabilen bir bölüm, *Ecinniler'*den "Stavrogin'in İtirafları" ele alınabilir. *Chants de Maldoror'*un (Maldoror'un Şarkıları) üçüncü şarkısına alabildiğine benzeyen bu bölüm, gerçeküstücülüğün bazı motiflerini, akımın bugünkü sözlerinin hepsinden çok daha güçlü bir biçimde dile getiren bir kötülük savunusu içerir. Stavrogin, kesin biçimini almamış bir gerçeküstücüdür. İyilik edenlerin tüm yürekli erdemleri bir yana, iyiliğin aslında Tanrı vergisi olduğu, kötülüğün ise tümüyle kendi kendimizden doğduğu, kötüyken bağımsız ve kendine yeten varlıklar olduğumuz yolundaki darkafalı anlayışın ne kadar kavrayıştan uzak olduğunu hiç kimse Stavrogin kadar iyi göremedi. Onun gibi hiç kimse ilhamı, en bayağı davranışlarda, tam da onlarda bulmadı. Ona göre alçaklık dünyanın gidişatında yer alan, ama aynı zamanda bizim içimizde önceden oluşmuş, doğrudan verilmemiş olsa da bizi sürekli kendine çağıran bir şeydi — tıpkı idealist burjuva için erdemin olduğu gibi. Dostoyevski'nin Tanrısı yalnızca yeri ve göğü, insanı ve hayvanı değil, aynı zamanda bayağılığı, intikamı ve zulmü de yaratmıştı. Üstelik, şeytanı işe hiç karıştırmadan. Bu yüzden bütün bu kötülükler ezelidir; belki "muhteşem" değildirler ama sonsuza dek "ilk günkü gibi" yenidirler — dar kafalının günahı algıladığı klişelerin fersah fersah uzağında.

Isidore Ducasse'ın, şiirlerini kabul ettirmek için 23 Ekim 1869'da yayımcısına yazdığı mektup, sözü edilen şairlerin uzaktan şaşırtıcı etkiler uyandırabilmelerini sağlayan gerilimi oldukça kaba bir alaycılıkla belgeler. Ducasse, kendisini Mickiewicz, Milton, Southey, Alfred de Musset,

Baudelaire çizgisine yerleştiriyor ve şöyle diyordu: "Evet, biraz yüksek perdeden konuşuyorum ama, bunu okuyucunun içini daraltan ve son çare olarak iyiliğe sımsıkı sarılmasını sağlamak için yalnızca umutsuzluktan söz eden bu edebiyata yeni bir şeyler getirmek için yaptım. Sonuç olarak yalnızca iyilik şarkıları söyleniyor; tek farkla, bu kez seçilen yöntem, Victor Hugo ve başka birkaç kişi dışında temsilcisi kalmamış o eski ekole kıyasla daha felsefi ve daha az çocukça." Lautreamont'un başıbozuk kitabının bir bağlamı varsa ya da ona bir bağlam yakıştırılabilirse, bu ancak ayaklanma olabilir. Soupault'nun 1927'de Isidore Ducasse'ın tüm eserlerini derlerken ona politik bir özgeçmiş yazmayı denemesi, bu nedenle gayet anlaşılabilir bir çabadır. Ne yazık ki bu yazılanları destekleyecek belgeler yok, Soupault'nun öne sürdükleri de bir yanlış anlamaya dayanıyor. Ama neyse ki Rimbaud için girişilen benzer bir çaba sonuç verdi: Marcel Coulon — Claudel ve Berrichon'un Rimbaud'yu Katoliklik adına gaspetme girişimine karşı— onun asıl imajını korumayı başardı. Aslında gerçekten de bir Katoliktir Rimbaud; ama kendisinin de belirttiği gibi en sefil yanıyla, bıkmadan hem kendisinin hem herkesin nefret ve aşağılamasına teslim ettiği o sefil, isyana bir anlam veremediğini itiraf ettiren yanıyla. Ama bu, kendinden memnun olamamış bir komüncünün itirafıydı; üstelik şiire sırtını döndüğünde, daha ilk şiirlerinden beri dinle her türlü hesabı kesmişti çoktan. "Nefret, hazinemi sana emanet ediyorum," diye yazmıştı *Cehennemde Bir Mevsim*'de. Gerçeküstücü poetika bir sarmaşık gibi bu sözlere tutunarak yükselebilir ve köklerini, Apollinaire'den kaynaklanan "şaşırmış" şiir kuramından çok daha derinlere, Poe'nun düşüncelerinin derinliklerine kadar uzatabilir.

Bakunin'den beri Avrupa, radikal bir özgürlük kavramından yoksun. Gerçeküstücülerinse böyle bir özgürlük kavramları var. Kemikleşmiş liberal-ahlaki-hümanist özgürlük idealini ilk tasfiye edenler onlardı. Çünkü onlara göre, "bu dünyada ancak büyük fedakârlıklarla kazanılabilen özgürlük, varolduğu sürece sınır tanımadan, hiçbir pragmatik hesap güdülmeden, dolu dolu yaşanmalıdır". Bu da onlara "en basit devrimci biçimiyle insanlığın özgürlük mücadelesinin (ki bu her açıdan özgürleşmedir yine de) şu anda hizmet etmeye değer yegâne dava" olduğunu kanıtlar. Ama bu özgürlük deneyimini, bir zamanlar bizim olduğu için hakkını vermek zorunda olduğumuz devrimci deneyimle, devrimin kurucu ve diktatörce yönüyle kaynaştırabildiler mi? Kısacası, isyanı

devrime bağlayabildiler mi? Le Corbusier ve Oud'un yaptığı mekânlarda yalnızca Bonne-Nouvelle Bulvarı'na bakan bir varoluş düşünmemiz mümkün mü?

Sarhoşluğun gücünü devrime kazanmak — işte tüm kitapları ve çabalarıyla gerçeküstücülük bunun peşindedir. En özgün görevinin bu olduğunu söyleyebilir. Her devrimci eylemin içinde bir kendinden geçme öğesi olduğunu bilmek onlara yetmez. Bu öğe, anarşik olanla özdeştir. Ama yalnızca bunu vurgulamak, yöntemli ve disiplinli bir devrim hazırlığını, tümüyle alıştırma ve peşin devrim kutlamaları arasında salınan bir pratik karşısında arka plana iter. Sarhoşluğun doğasının yetersiz, diyalektik olmayan bir biçimde kavranması da buna eklenir. *En état de surprise* (şaşkın haldeki) şairin, ressamın, şaşıranın tepkisi olarak sanatın estetiği, bazı tehlikeli romantik önyargılara saplanır. Gizli, gerçeküstücü, düşsel yetenek ve olgularla ilgili ciddi bir araştırma, romantik bir kafanın hiçbir zaman kabullenmeyeceği diyalektik bir örgüyle mümkündür ancak. Abartılı bir duygusallık ve bağnazlıkla esrarengiz olanın esrarını vurgulamak bizi bir yere götürmez. Esrarı ancak gündelik hayat içinde bulduğumuzda, yani gündelik olanı anlaşılmaz, anlaşılmazı da gündelik olarak gören diyalektik bir bakış sayesinde anlayabiliriz. Örneğin telepatik olgularla ilgili en tutkulu araştırmanın bize okuma hakkında öğrettikleri (ki okuma oldukça telepatik bir süreçtir), okumanın yol açtığı dindışı aydınlanışın telepatik olgular hakkında öğrettiklerinin yarısı kadar bile değildir. Ya da: Esrarın uyuşturuculuğuyla ilgili en tutkulu araştırmanın bize düşünme hakkında öğrettikleri (ki düşünce oldukça uyuşturucudur), düşünmenin sağladığı dindışı aydınlanışın esrarın uyuşturuculuğu hakkında öğrettiklerinin yarısı kadar bile değildir. Okur, düşünür, aylak ve flâneur de tıpkı afyonkeş, hayalperest ve kendinden geçmiş insan gibi aydınlanmış kişinin örnekleridir. Üstelik, daha dindışıdırlar. Yalnızken aldığımız o en korkunç uyuşturucunun —kendi benliğimizin— sözünü bile etmiyoruz.

"Sarhoşluğun gücünü devrime kazanmak" — başka bir söyleyişle, şiirsel politika? "Nous en avons soupé. Bu olmasın da ne olursa olsun!" Aslında, şiire yolculuğun herşeye nasıl açıklık kazandıracağını görmek sizi daha da ilgilendirebilir. Burjuva partilerinin programı nedir ki? Ağzına kadar teşbihlerle dolu kötü bir bahar şiiri. Sosyalistin "çocuklarımızın ve torunlarımızın güzel geleceği"nden anladığı ise, herkesin "melek gibi" davrandığı, herkesin "zenginmiş gibi" herşeye sahip olduğu, "özgürmüş

gibi" yaşadığı bir toplum. Melekler, zenginlik, özgürlük, bunların izi bile yok. Bunlar yalnızca birer imge. Ya bu sosyal-demokrat şairlerin imge hazinesi? Gradus ad pamassum'ları? İyimserlik. Buna karşılık Neville'in "kötümserliğin örgütlenmesini" gündeme getiren denemesinde bambaşka bir hava sezilir. Neville, edebiyatçı arkadaşları adına, bu vicdansız, yüzeysel iyimserliği gerçek yüzünü olduğu gibi göstermek zorunda bırakan bir ültimatom verir: Devrim koşulları nerede? Zihniyetin değişmesinde mi, yoksa dış koşullardaki değişikliklerde mi? Politikanın ahlakla ilişkisini belirleyen, geçiştirilemeyecek temel soru budur. Komünistlerin bu soruya cevabının gittikçe daha yakınına geldi gerçeküstücülük. Bu da baştan sona kötümserlik demek. Tam anlamıyla kötümserlik. Edebiyatın, özgürlüğün, Avrupa insanlığının geleceğine güvensizlik, ama hepsinden önce her türlü uzlaşmaya, sınıflar, uluslar ve bireyler arasındaki her türlü uzlaşmaya güvensizlik, güvensizlik ve güvensizlik. Sadece ve sadece I. G. Farben'a ve hava kuvvetlerinin barış içinde yetkinleştirilmesine sonsuz güven... Ya şimdi, bundan sonra ne olacak?

Burada, Aragon'un *Traité du style* (Üslup Üzerine İnceleme) adlı son kitabında ortaya koyduğu kavrayışın hakkını vermek gerekir. İmge ile teşbih arasında bir ayrım yapmanın gereğine değinen, üslup sorunlarına yönelik, gelişmek için katkı bekleyen isabetli bir kavrayış. İşte katkı: Bu ikisi, yani imge ile teşbih hiçbir yerde politikada olduğundan daha şiddetle, daha uzlaşmaz bir biçimde çatışmaya girmez. Çünkü kötümserliği örgütlemek demek, ahlaki metaforu politikadan kapı dışarı etmek ve politik eylemde baştan sona imge dünyasını keşfetmekten başka bir şey değildir. Ne var ki bu imge dünyası, düşünce yoluyla ölçülemez artık. Devrimci aydınların, burjuvazinin düşünsel egemenliğini yıkmak ve işçi kitleleriyle ilişki kurmak gibi ikili bir görevi varsa, ikincisinde aydınlar neredeyse bütünüyle başarısızlığa uğradılar, çünkü bunun düşünce yoluyla başarılması artık imkânsız. Gene de herkes, sanki bu olabilirmiş gibi aynı şeyi tekrar tekrar yaşamaktan, proleter şair, düşünür ve sanatçılar beklemekten bir türlü vazgeçmiyor. Bu anlayışa karşı Troçki —daha *Edebiyat ve Devrim*'de— proleter sanatçıların ancak başarıya ulaşmış bir devrimden çıkabileceğini göstermişti. Aslında sorun, burjuva kökenli bir sanatçıyı "proleter sanatı"nın ustası haline getirmek değil, sanat etkinliğini yitirmek pahasına da olsa, onun bu imge dünyasının önemli noktalarında iş görmesini sağlamaktır.

"Sanatçılık mesleği"nden kopuş, sanatçının kazanacağı yeni işlevin asli bir parçasıdır belki de.

O zaman anlattığı nükteler daha iyi olur. Üstelik daha da iyi anlatır onları. Çünkü nüktede de —küfürde, yanlış anlamada, bir eylemin bir imgeyi doğurduğu ya da bizzat imge olduğu, onu kendine çekip yuttuğu, yakınlığın kendini kendi gözleriyle gördüğü tüm durumlarda—, hiçbir mekânın "en iyi" olmadığı, evrensel ve bütünsel bir gerçeklik dünyası, aradığımız bu imge dünyası açılıverir önümüzde. Kısacası bu dünyada politik maddecilik ile fiziksel doğa, önlerine atmak istediğimiz ne varsa, ruhu, bireyi, iç âlemi bütün uzuvlarını parçalayıp diyalektik bir adaletle paylaşırlar. Herşeye rağmen —aslında tam da bu diyalektik imhadan sonra — bu yine de bir imgeler dünyası, hatta daha somut bir bedenler dünyası olacaktır. Sonunda şunu kabul etmeliyiz: Gerçeküstücülerin deneyimlerinin, onlardan önce de Hebel, Georg Büchner, Nietzsche ve Rimbaud'nun ortaya koyduğu Vogt ve Buharin tarzı metafizik maddecilik, kesintisiz bir gelişmeyle antropolojik maddeciliğe varmaz. Geride bir şeyler kalır. Kolektif olanın da bir bedeni vardır. Kolektif olan için teknikte kendini örgütleyen fiziksel dünya, tüm politik ve olgusal gerçekliğiyle, yalnızca dindışı aydınlanışın bize kapılarını açtığı imge dünyasında üretilebilir. Beden ve imge dünyası tüm devrimci gerilimleri kolektif bir bedensel uyarıya, kolektifin tüm bedensel uyarılarını da devrimci bir boşalmaya dönüştürmek üzere teknik içinde birbirine sımsıkı kenetlendiğinde, işte yalnızca o zaman gerçeklik *Komünist Manifesto*'da. istenen ölçüde kendini aşmış olacak. Şimdilik bunun zorunluluğunu anlayanlar yalnızca gerçeküstücüler. Onlar, tek tek her biri kendi mimiklerinin yerine, dakikada altmış saniye çınlayan bir çalar saatin kadranını geçirdiler.

KENDİ BAŞINA DİL VE İNSAN DİLİ ÜZERİNE

İnsanın tinsel yaşamının her dışavurumu bir dil olarak kavranabilir ve bu kavrayış, her doğru yöntemde olduğu gibi dört bir yanda yeni sorunlara yol açar. Bir müzik ya da heykel dilinden, Alman veya İngiliz mahkeme kararlarının kaleme alındığı dille doğrudan hiçbir ilgisi olmayan bir hukuk dilinden, teknik adamların jargonundan farklı bir teknik dilinden söz edilebilir. Bu bağlamda dil, söz konusu alanlarda (teknik, sanat, hukuk ya da dinde) bulunan, tinsel içeriği iletme ilkesi anlamına gelir. Kısaca ifade edecek olursak: Her tinsel içerik aktarımı dildir; sözcükler aracılığıyla aktarım ise insan dilinin ya da bu dilin temelinde yatan ya da üzerine kurulmuş şeylerin (hukuk, şiir) yalnızca özel bir durumudur. Ama dilin varoluşu yalnızca, dilin her zaman şu ya da bu anlamda içinde yer aldığı, insanın tinsel dışavurumunun tüm alanlarını kapsamakla kalmaz, aynı zamanda tam anlamıyla herşeyi kapsar. Gerek canlı gerekse cansız doğada dilden bir şekilde pay almamış hiçbir şey ya da olay yoktur, çünkü tinsel içeriğini iletmek herşeyin özünde vardır. Ama bu tür bir kullanımda "dil" sözcüğü kesinlikle bir metafor değildir. Çünkü dışavurumunda tinsel özünü iletmeyen herhangi bir şeyi tahayyül edemiyor olmamız son derece anlamlıdır. Bu iletimin görünürde (ya da gerçekte) bağlı bulunduğu bilinç düzeyinin yüksekliği ya da düşüklüğü, hiçbir şeyde dilin tümden yokluğunu tahayyül edemeyeceğimiz gerçeğini değiştirmez. Dil ile hiçbir ilişkisi olmayabilecek bir varoluş bir İdea'dır; ancak bu İdea, çerçevesi Tanrı İdeası'nı tanımlayan İdealar âleminde bile bir sonuç vermez.

Doğru kabul edebileceğimiz tek şey, bu terminolojide her dışavurumun, tinsel içeriğin ilettiği ölçüde dil olarak görüleceğidir. Zaten dışavurum, bütün ve en temel özü açısından yalnızca *dil* olarak anlaşılmalıdır. Öte yandan, dilsel bir özü anlamak için her zaman bunun hangi tinsel özün dolaysız dışavurumu olduğunu sormak gerekir. Bu şu demektir: Örneğin

Alman dili hiçbir zaman bu dil *aracılığıyla* —güya— ifade edebileceğimiz herşeyin dışavurumu değil, *kendisini* bu dille ileten şeyin dolaysız dışavurumudur. Bu "kendisi" de tinsel bir özdür. Bu yüzden, ilk elde açıktır ki, kendisini dilde ileten tinsel öz dilin kendisi değil, dilden ayırt edilmesi gereken bir şeydir. Bir şeyin tinsel özünün onun dilinden ibaret olduğu görüşüne gelince: Bir hipotez olarak alındığında bu görüş, bütün dil kuramının yuvarlanma tehlikesiyle karşı karşıya olduğu dipsiz uçurumdur[1]; dil kuramının görevi de kendisini bu uçurumun kıyısında, hemen kıyısında sallantıda tutmaktır. Dil kuramıyla ilgili herhangi bir araştırmanın çıkış noktası, dilsel öz ile bu özün içinde kendini ileten tinsel özün birbirinden ayırt edilmesidir. Bu ayrım o kadar tartışma götürmez görünür ki, esas derin ve kavranamaz paradoks, sık sık ortaya atılan ve dışavurumunu da λόϒoϛ, sözcüğünün çiftanlamlılığında bulan tinsel ve dilsel özün özdeşliği iddiasındadır. Gene de bu paradoks bir çözüm olarak dil kuramında merkezi bir yere sahiptir, ama başlangıçta yer alması durumunda bir paradoks olarak ve çözümsüz kalır.

Dil neyi iletir? Kendisine karşılık düşen tinsel özü. Bu tinsel özün kendisini dil *aracılığıyla* değil, dilde ilettiğinin bilinmesi temel bir önem taşır. O halde, eğer konuşan demek kendisini diller *aracılığıyla* ileten demekse, dillerin konuşanı yoktur. Tinsel öz kendisini dil *aracılığıyla* değil, dil *de* iletir; bu da onun dilsel öz ile dışsal olarak özdeş olmadığı anlamına gelir. Tinsel öz dilsel öz ile yalnızca *iletilebilir olduğu ölçüde* özdeştir. Tinsel özde iletilebilir olan, onun dilsel özüdür. O halde dil, şeylere özgü dilsel özü iletir; tinsel özü ise yalnızca dolaysız olarak dilsel özde içerildiği, *iletilebilir olduğu* ölçüde iletir.

Dil şeylerin dilsel özünü iletir. Ancak bunun en açık ifadesi dilin kendisidir. O halde, "dil *neyi* iletir?" sorusunun yanıtı *"her dil kendini iletir"* şeklindedir. Örneğin bu lambanın dili lambayı değil (çünkü lambanın tinsel özü, *iletilebilir olduğu* ölçüde, kesinlikle lambanın kendisi değildir), dil-lambayı, iletilen lambayı, dışavurulan lambayı iletir. Çünkü dilde karşılaştığımız durum şudur: *Şeylerin dilsel özü onların dilidir.* Dil kuramının anlaşılması, bu önermenin, içinde totolojinin görüntüsünün bile kalmayacağı bir açıklığa kavuşturulmasına bağlıdır. Bu önerme totolojik değildir, çünkü şu anlama gelir: Tinsel bir özde iletilebilir olan onun dilidir. Herşey bu "-dir"e (ki "dolaysız olarak -dir" anlamına gelir) bağlıdır. Söz konusu olan, yukarıda değindiğimiz gibi, tinsel özde iletilebilir olanın en

açık şekilde dilde *belirmesi* değildir; doğrudan doğruya bu *iletilebilir olan* dilin kendisidir. Ya da: Tinsel bir özün dili, doğrudan doğruya onda iletilebilir olandır. Bir tinsel öz*de* iletilebilir olan ne ise, bu öz kendisini onda iletir; bu, her dil kendisini iletir demektir. Ya da daha kesin bir şekilde ifade edecek olursak: Her dil kendisini kendisinde iletir; sözcüğün en arı anlamında iletimin "ortam"ıdır dil. Tüm tinsel iletimin *dolaysızlığı* olan dolayım, dil kuramının temel sorununu oluşturur ve eğer bu dolaysızlık büyü olarak adlandırılacak olursa, dilin en kökensel sorunu büyüsüdür. Dilin büyüsü kavramı bir başka şeye daha işaret eder: Dilin sonsuzluğuna. Bu da dolaysızlığının sonucudur. Çünkü, dil *aracılığıyla* hiçbir şey iletilmediği için dilde kendini iletenin dışarıdan sınırlanması ya da ölçülmesi mümkün değildir ve bu yüzden de her dil eşi benzeri olmayan, biricik sonsuzluğunu içinde taşır. Sınırlarını çizen sözcüksel içeriği değil, dilsel özüdür.

Şeylerin dilsel özü dilleridir; insana uygulanması durumunda bu önerme şu anlama gelir: İnsanın dilsel özü dilidir. Bu, insan kendi tinsel özünü dilin *de* iletir demektir. Ne var ki insan dili sözcüklerde dillenir. Yani insan kendi tinsel özünü (iletilebilir olduğu ölçüde) tüm diğer şeyleri *adlandırarak* iletir. Peki, şeyleri adlandıran başka bir dil biliyor muyuz? İnsan dilinden başka dilleri tanımadığımız şeklinde bir itiraz yersizdir, çünkü doğru değildir. İnsan dilinden başka *adlandırıcı* bir dil tanımıyoruz yalnızca; adlandırıcı dili kendi başına dille özdeşleştirmek, dil kuramının en derin kavrayışlarından vazgeçmesi anlamına gelir. — *Demek ki şeyleri adlandırmak, insanın dilsel özüdür.*

Ne diye adlandırır insan? Kendisini kime iletir? —Ama bu soru insana ilişkin olarak sorulduğunda, diğer iletimlere (dillere) ilişkin olarak sorulduğundan farklı mıdır? Lamba kendisini kime iletir? Ya sıradağlar? Tilki?— Ama burada yanıt "insana"dır. Bu insanbiçimcilik değildir. Bu yanıtın doğruluğu bilgide ve belki sanatta da kendini gösterir. Kaldı ki, eğer lamba, sıradağlar ve tilki kendilerini insana iletmeseler, insan onları nasıl adlandırabilirdi? Halbuki insan onları adlandırır; *insan, onları* adlandırmakla kendisini iletir. Ama kime?

Bu soruyu yanıtlamadan önce şunu bir kez daha gözden geçirelim: İnsan kendisini nasıl iletir? Dil hakkındaki temelden yanlış görüşün kendisini kesinlikle ele vermesini sağlayacak kesin bir ayrım yapmak, bir seçenek sunmak durumundayız. İnsan, tinsel özünü şeylere verdiği adlar *aracılığıyla*

mı iletir? Yoksa adlarda mı? Bu sorunun yanıtı soruluşundaki paradoksta yatar. İnsanın tinsel özünü adlar *aracılığıyla* ilettiğine inanan biri, tutup da ilettiğinin insanın tinsel özü olduğunu düşünemez — çünkü bu iletim şeylerin adları, yani insanın şeyleri tanımlamakta kullandığı sözcükler aracılığıyla gerçekleşmez. Öte yandan, bu kişi, insanın diğer insanlara bir olguyu ilettiğini farzedebilir ancak; çünkü bu, bir şeyi tanımlamakta kullandığı sözcük aracılığıyla gerçekleşir. Bu görüş dilin burjuvaca kavranışıdır; bunun geçersizliği ve boşluğu aşağıda giderek daha da açıklığa kavuşacaktır. Bu kavrayış şöyle der: İletişimin aracı sözcük, nesnesi olgu, hedefi insandır. Buna karşılık diğer kavrayış, hiçbir araç, hiçbir nesne ve hiçbir hedef tanımaz ve şöyle der: *Adda, insanın tinsel özü kendisini Tanrı'ya iletir.* Dil alanında adın bir tek meramı ve başka hiçbir şeyle karşılaştırılamayacak bir derin anlamı vardır: Ad, dilin kendisinin en temel özüdür. Kendisi *aracılığıyla* kendisinin ötesinde hiçbir şeyin iletilmediği, *içinde* dilin kendisini, mutlak olarak ilettiği şeydir. Adda kendisini ileten tinsel öz *dildir.* İletilen tinsel özün mutlak bütünlüğü içindeki dilin kendisi olduğu yer: işte ad yalnızca burada bulunur ve burada yalnızca ad bulunur. O halde, insan dilinin mirası olarak ad *kendi başına dilin* insanın tinsel özü olduğunu garantiler; tüm tinsel varlıklar arasında yalnızca insanın tinsel özünün eksiksiz aktarılabilir olmasının tek nedeni budur. İnsan diliyle şeylerin dili arasındaki ayrımın temeli de buradadır. İnsan, tinsel özü dilin kendisi olduğu için, kendisini dil aracılığıyla değil, yalnızca dilde iletir. İnsanın tinsel özü olarak dilin bu yoğun bütünselliğinin en mükemmel örneğidir ad. İnsan adlandırıcıdır; saf dilin ondan dile geldiği de buradan anlaşılır. Tüm doğa, kendisini ilettiği ölçüde, kendisini dilde iletir; yani son tahlilde insanda. Bu nedenledir ki, insan doğanın efendisidir ve şeyleri adlandırabilir. Ancak dilsel özleri aracılığıyla —ancak adda— kendisinden kalkarak şeylerin bilgisine ulaşabilir. Tanrı'nın yaratısı ancak şeylerin insan tarafından —verdiği adda, kendisinden yalnızca dilin dile geldiği insan tarafından— adlandırılmasıyla tamamlanır. Ad, dilin dili olarak tanımlanabilir (iyelik ekinin bir araç değil, bir ortam ilişkisini tanımlaması halinde); dahası, bu anlamda insan, adda konuştuğu için, dilin konuşanı ve tam da bu nedenden ötürü tek konuşanıdır. Pek çok dil, insanı "konuşan" olarak tanımlarken bu metafizik doğruyu dile getirir (ki bu tanım, örneğin Kitabı Mukaddes'te açıkça "ad koyan" şeklindedir; "Ve adam her birinin adını ne koydu ise, canlı mahlukun *adı o oldu).*

Ama ad, dilin yalnızca son nidası değil, aynı zamanda gerçek çağrısıdır da. Böylece adda, dilin öz yasası ortaya çıkar; buna göre, kendini dile getirme ile başkalarına hitap etme aynı şeydir. Dil —ve dildeki tinsel öz— kendisini saf biçimde ancak adda, yani evrensel adlandırmada ifade eder. Böylece adda, dilin mutlak anlamda iletilebilir tinsel öz olarak yoğun bütünselliğiyle evrensel anlamda ileten (adlandıran) öz olarak yaygın bütünselliği doruğuna varır. Kendisini dilden dışavuran tinsel özün tüm yapısının dilsel, yani iletilebilir olmaması durumunda dil, ileten özü, yani evrenselliği açısından eksiktir. *Yalnızca insan evrensellik ve yoğunluk açısından eksiksiz bir dile sahiptir.*

Bu kavrayışın ışığı altında, kafa karışıklığına düşme tehlikesi olmaksızın, aslında son derece büyük bir metafizik önemi olmasına karşın, burada önce terminolojik açıdan açıklığa kavuşturulabilecek bir soru gündeme gelebilir: Tinsel öz —ama yalnızca insanınki değil (çünkü bu zaten zorunludur)— aynı zamanda şeylerinki ve dolayısıyla kendi başına tinsel öz, dil kuramı açısından dilsel bir öz olarak tanımlanabilir mi? Eğer tinsel öz dilsel öz ile özdeş ise, o zaman şey, tinsel özü gereği iletinin ortamını oluşturur ve kendisini bu ortamda ileten de — aracılık ilişkisi uyarınca— bu ortamın (dilin) kendisidir. O halde dil, şeylerin tinsel özüdür. Demek ki tinsel öz daha baştan iletilebilir olarak konur ya da daha doğrusu iletilebilirliğin *içerisine* konur ve böylece şeylerin dilsel özünün tinsel özüyle, bu ikincisinin iletilebilir olduğu ölçüde özdeş olduğu tezi, "olduğu ölçüde" ifadesinde bir totoloji haline gelir. *Dilin içeriği diye bir şey yoktur; iletim olarak ise dil tinsel bir özü, yani kendiliğinden iletilebilirliği iletir.* Diller arasındaki farklar ortamlar arasındaki farklardır ve ortamlar birbirlerinden, deyim yerindeyse yoğunlukları açısından, yani derece derece ayrılırlar; bu ayrım da iletenin (adlandıran) ve iletilebilenin (ad) yoğunlukları açısından olmak üzere iki yönlüdür. Birbirlerinden tamamen ayrı, gene de yalnızca insanın ad dilinde birleşmiş bu iki alan doğal olarak birbirlerine sürekli denk düşer.

Tinsel özün yalnızca derece farklılıklarını tanıyan dilsel özle eşit kılınması, dilin metafiziği açısından tüm tinsel varlığın basamaklar halinde derecelendirilmesi sonucunu doğurur. Tinsel özün kendisi içinde gerçekleşen bu derecelendirme artık daha yüksek bir kategori tarafından kapsanamaz ve böylece hem dilsel hem de tinsel özün varoluş ya da varlığa göre derecelendirilmesine yol açar, ki tinsel özün bu tür derecelendirilmesi

Skolastiklerin daha o zamandan alışkın olduğu bir şeydi. Gene de tinsel özün dilsel özle eşitlenmesi dil kuramı açısından son derece büyük bir metafizik etki alanına sahiptir, çünkü bu eşitleme tekrar tekrar ve neredeyse kendiliğinden denebilecek bir şekilde, kendisini dil felsefesinin merkezine yerleştirmiş olan ve bu felsefenin dil felsefesiyle en sıkı bağını oluşturan kavrama yönelir. Bu, vahiy kavramıdır. — Tüm dilsel biçimlenmeler içinde, dile getirilmiş ve dile getirilebilir olanla dile getirilmemiş ve dile getirilemez olan arasında bir çatışma hüküm sürer. Bu çatışmaya yakından bakıldığında, dile getirilemez olanın oluşturduğu perspektifte aynı zamanda nihai tinsel öz de görülür. Şimdi açıktır ki, tinsel öz dilsel özle eşitlendiğinde, bu ikisi arasındaki ters orantılı ilişki yadsınmış olur. Çünkü burada ileri sürülen tez şudur: Tin ne kadar derin, yani ne kadar mevcut ve gerçek ise, o kadar dile getirilebilir ve dile getirilmiş olur; tıpkı yukarıdaki eşitlemenin tin ile dil arasındaki ilişkiyi tam anlamıyla belirginleştirme eğiliminde olduğu gibi. Öyle ki, dilsel olarak en mevcut, yani en sabit ifade aynı zamanda dilsel olarak en veciz ve en sarsılmaz ifadedir; kısaca söyleyecek olursak, en dile getirilmiş olan aynı zamanda saf anlamda tinsel olandır. Ama vahiy kavramı, sözcüğün dokunulmazlığını, kendisini bu sözcükte dile getiren tinsel özün tanrısallığının tek ve yeterli koşulu ve belirtisi saydığında tam da bu anlama gelir. Dinin (vahiy kavramındaki) en yüce tinsel alanı, dile getirilemez olanı tanımayan tek alanıdır aynı zamanda. Çünkü bu alana adlarla hitap edilir ve o da kendisini vahiy olarak dile getirir. Ancak burada şu kendisini hissettirir: Bir tek, dinde ortaya çıktığı şekliyle, en yüce tinsel öz yalnızca insana ve onun diline dayanır; buna karşılık şiir de dahil olmak üzere tüm sanat, dil-tinin nihai özüne değil, kusursuz güzelliği içinde de olsa şeylere özgü dil-tine dayanır. *"Dil,"* der Hamann, "usun ve *vahyin anası*, onun alfası ve omegasıdır."

Dilin kendisi, şeylerin kendisinde eksiksiz olarak dile getirilmemiştir. Bu cümlenin gerçek ve mecazi olmak üzere iki anlamı vardır: "Şeylerin dilleri yetkin değildir" ve "dilsizdir." Şeyler dilin saf biçim ilkesinden, sesten yoksundur. Birbirleriyle az çok bir maddesel ortaklık aracılığıyla iletişim kurabilirler yalnızca. Bu ortaklık, her türlü dilsel iletinin ortaklığı gibi dolaysız ve sonsuzdur; ayrıca büyülüdür de (çünkü maddenin de bir büyüsü vardır). İnsan dilinde benzersiz olan, şeylerle arasındaki büyülü ortaklığın maddesiz ve tümüyle tinsel olmasıdır; ses de bunun simgesidir. Kitabı Mukaddesin, Tanrı'nın insana nefesini üflediğini söylerken dile getirdiği de

bu simgesel olgudur: Bu nefes aynı zamanda hem yaşam, hem tin, hem de dildir.

Aşağıda dilin özünün Tekvin'in 1. bölümü temelinde ele alınmasındaki amaç, Kitabı Mukaddes'i ne yorumlamak ne de vahiy edilmiş hakikat olarak nesnel bir değerlendirmeye tabi tutmak değil, dilin doğası açısından bakıldığında Kitabı Mukaddes metninde kendiliğinden açığa çıkanın ne olduğunu bulmaktır. Kitabı Mukaddes'in bu bakımdan *başlangıçta* vazgeçilmez bir kaynak oluşunun tek nedeni, buradaki açıklamamızın dilin sadece görünümleri içinde algılanabilecek açıklanamaz ve mistik bir nihai gerçeklik olduğunu varsayması açısından, esas itibariyle Kitabı Mukaddes'in izinden gidiyor olmasıdır. Kendisini vahiy olarak görmesi, Kitabı Mukaddes'in dille ilgili temel gerçekleri zorunlu olarak geliştirmesini gerektirir. —Yaratılış öyküsünün, Tanrı'nın insana nefesini üflemesinden bahseden ikinci versiyonu aynı zamanda insanın topraktan yaratıldığını da söyler. Bu, tüm yaratılış öyküsünde, yaratıcının isteğini kendisinde dışavurduğu maddeden bahseden tek bölümdür; diğer yerlerde bu isteğin dolaysız olarak yarattığı düşünülmüş olmalı. Gene bu ikinci yaratılış öyküsünde, insanın ortaya çıkışı kelam aracılığıyla (Tanrı dedi — ve böyle oldu) gerçekleşmez; kelamdan yaratılmamış olan bu insan burada dil *yetisiyle* donatılmış ve doğadan üstün kılınmıştır.

Ancak, insana ilişkin yönleriyle, yaratılış eylemindeki bu ilginç devrim, ilk yaratılış öyküsünde de bundan daha az açık değildir ve tümüyle farklı bir bağlamda da olsa, insan ile dil arasında yaratılış eyleminden kaynaklanan özel bir ilişkiyi aynı kesinlikle garanti eder. Birinci bapta yaratılış eyleminin büyük çeşitlilik gösteren ritmi, bir tür temel biçim oluşturur; yalnızca insanı yaratan eylem bundan belirgin bir sapma gösterir. Aslında, burada hiçbir yerde, insanın ya da doğanın yaratıldıkları maddeyle ilişkilerinden açıkça söz edilmemektedir; "Tanrı yaptı" ifadesinde de maddeden yaratmanın kastedilip edilmediği bu noktada yanıtsız bırakılmalıdır. Doğanın yaratılışı (Tekvin 1, Bab 1) ise şu ritmi izler: Olsun-yaptı (yarattı)- adlandırdı. Tek tek yaratış eylemlerinde (1:3 1:11) yalnızca "olsun" ifadesiyle karşılaşırız. Eylemin başında ve sonunda rastladığımız bu "olsun" ve "adlandırdı" ifadelerinde, her seferinde yaratış eyleminin dille olan derin ve belirgin ilişkisi ortaya çıkar. Yaratış eylemi dilin yaratıcı mutlak kudretiyle başlar ve sonunda dil, yaratılmış olanı deyim yerindeyse kendi içine çeker, adlandırır. O halde dil hem yaratan hem de

yetkinleştirendir; kelam ve addır. Tanrı'da ad, yaratıcıdır çünkü kelamdır; ve Tanrı kelamı, bilendir çünkü addır. "Ve Tanrı iyi olduğunu gördü", yani: Tanrı yarattığını adı aracılığıyla bilir. Ad bilgiyle yalnızca Tanrı'da mutlak bir ilişki içindedir ve yaratıcı kelamla içten özdeş olduğu için ad yalnızca orada bilginin saf ortamı olur. Bu, şu anlama gelir: Tanrı şeyleri adlarıyla bilinebilir yaptı. Ne var ki insan onları bilgiye göre adlandırır. İnsanın yaratılışında, doğanın yaratılışının üçlü ritmi yerini bambaşka bir düzene bırakır. O halde bu düzende dil de başka bir anlam taşıyacaktır; yaratış eylemindeki üçleme burada da korunmuştur, ama aradaki fark tam da bu paralellikte, l:27'de üç kez tekrarlanan "yarattı" ifadesinde en çarpıcı biçimde kendini gösterir. Tanrı, insanı kelamdan yaratmamış ve adlandırmamıştır. Onu dile tabi kılmak istememiş, aksine *kendisine* yaratışın ortamı olarak hizmet etmiş olan dili insanda elden çıkarıp serbest bırakmıştır. Yaratıcılığını insanda kendi haline bırakınca da Tanrı dinlenmeye çekilir. Tarihsel edimselliğinden sıyrılan bu yaratıcılık bilgi haline gelir. İnsan, Tanrı'nın yaratıcılık yaptığı dilin bilenidir. Tanrı, insanı kendi suretinde yaratmıştır; bileni yaratıcının suretinde yaratmıştır. Bu nedenle, "insanın tinsel özü dildir" önermesi açıklama gerektirir. İnsanın tinsel özü, yaratılışın gerçekleştiği dildir. Yaratılış kelamda gerçekleşmiştir ve Tanrı'nın dilsel özü kelamdır. Tüm insan dilleri kelamın addaki yansımasıdır yalnızca. Ad, kelama olsa olsa bilginin yaratışa yaklaştığı kadar yaklaşabilir. Tüm insan dillerinin sonsuzluğu, Tanrı kelamının mutlak olarak sınırsız ve yaratıcı sonsuzluğuyla karşılaştırıldığında doğası gereği sınırlı ve analitik kalır.

Bu tarihsel kelamın en derin suretleri ve insan dilinin saf kelamın Tanrısal sonsuzluğundan en çok payını aldığı nokta, sonlu ad ve bilgi olamayacağı nokta, insan adıdır. Özel ad kuramı, sonlu dilin sonsuz dil karşısındaki sınırının kuramıdır. Tüm varlıklar içinde, benzerlerini adlandıran tek varlık insandır; tıpkı Tanrı'nın adlandırmadığı tek varlık olduğu gibi. Belki fazla cüretkâr, ama 2:20'nin ikinci cümlesini bu bağlamda okumak pekâlâ mümkündür: İnsan bütün varlıkları adlandırdı, *"ama* insan için kendisine uygun bir yardımcı bulunmadı." Benzer şekilde, Adem de kadınını alır almaz ona ad verir (2. bapta kadın, 3. bapta Havva). Anababalar, çocuklarını adlandırarak onları Tanrı'ya adar; verdikleri ada karşılık düşen —etimolojik değil, metafizik anlamda karşılık düşen— bir bilgi yoktur; çünkü adlandırdıkları çocuklardır, daha doğrusu yeni

doğanlardır. Dar anlamda alacak olursak (etimolojik anlamı açısından) ada karşılık düşen bir insanın da olmaması gerekir, çünkü özel ad insan sesinde ifade bulmuş Tanrı kelamıdır. Onun sayesindedir ki, her insana Tanrı tarafından yaratıldığı garanti edilmiştir ve bu anlamda insanın kendisi de yaratıcıdır, tıpkı mitolojik bilgeliğin (hiç de ender sayılmayacak bir şekilde haklı çıkan), insanın adının kaderi olduğu görüşünde dile getirdiği gibi. Özel ad, insanın Tanrı'nın *yaratıcı* kelamıyla ortaklığıdır. (Ancak bu, aradaki tek ortaklık değildir; insanın Tanrı'nın kelamıyla bir başka dilsel ortaklığı daha vardır). Söz aracılığıyla insan şeylerin diline bağlanmıştır. İnsani söz, şeylerin adıdır. Dolayısıyla sözün nesnesiyle ilişkisinin raslantısal olduğunu söyleyen, sözü şeylerin herhangi bir uzlaşma sonucu saptanmış işaretleri (ya da onların bilgisi) sayan ve burjuva görüşe karşılık düşen bir düşüncenin oluşması artık mümkün değildir. Dil hiçbir zaman *yalnızca* işaretler atfetmez. Ama burjuva dil kuramının mistik dil kuramı tarafından reddi de bir yanlış anlamaya dayanır. Çünkü mistik dil kuramına göre, şeyin tam anlamıyla özüdür söz. Bu doğru değildir, çünkü kendinde şeyin sözü yoktur: O, Tanrı'nın kelamından yaratılmıştır ve adı sayesinde insanın sözüyle bilinir. Ama şeyin bu bilgisi kendiliğinden yaratış değildir; yaratış gibi mutlak anlamda sınırsız ve sonsuz bir biçimde dilden çıkmaz; aksine insanın şeye verdiği ad, o şeyin kendisini insana nasıl ilettiğine bağlıdır. Adda Tanrı'nın kelamı yaratıcı olmakla kalmamış, bu yanıyla —dilin alıcısı olarak da olsa— alıcı hale gelmiş, şeylerin kendi diline gebe kalmıştır. Buna karşılık, şeylerin kendi dilinden, doğanın dilsiz büyüsü içinde sessiz biçimde Tanrı'nın kelamı parıldar.

Yalnızca dil alanında böylesine benzersiz bir birlik içinde olan bu *gebelik* ve kendiliğindenlik için dilin kendi sözü vardır ve bu söz adın adsıza gebeliği için de geçerlidir. Bu, şeylerin dilinin insan diline çevirisidir. Çeviri kavramının dil kuramının en derin katmanına dayandırılması zorunludur; çünkü bu kavram hiçbir şekilde, bazen yapıldığı gibi bilahare ele alınamayacak kadar uzun erimli ve güçlüdür. Çeviri kavramı tam anlamına, (Tanrı kelamı hariç) her yüksek dilin tüm diğer dillerin çevirisi olarak görülebileceği anlayışında kavuşur. Yukarıda değinmiş olduğumuz, dillerin farklı yoğunluklardaki ortamlar olarak birbirleriyle ilişkileri, dillerin birbirlerine çevrilebilir olmalarını getirir. Çeviri, bir dilin kesintisiz bir dizi dönüşüm aracılığıyla bir başka dile aktarılmasıdır. Çeviri, soyut özdeşlik ve benzerlik alanlarını değil, kesintisiz dönüşüm dizilerini kat eder.

Şeylerin dilinin insan diline çevirisi yalnızca dilsizin sesliye çevirisi değil, adsızın ada çevirisidir de. Yani, eksik bir dilin daha yetkin bir dile çevirisidir ve ona ister istemez bir şeyler katar; işte bu bilgidir. Bu çevirinin nesnelliğinin garantisi ise Tanrı'dır. Çünkü şeyleri Tanrı yaratmıştır ve şeylerdeki yaratıcı kelam, bilen adın tohumudur; zaten Tanrı da herşeyi yaratıldıktan sonra adlandırmıştır. Ama açıktır ki adlandırma, yaratıcı kelam ile bilen adın Tanrı'daki birliğinin ifadesidir yalnızca, yoksa Tanrı'nın açıkça insana vermiş olduğu görevin, şeyleri adlandırma görevinin hazır bir çözümü değil. İnsan, şeylerin sessiz dilini alıp ad aracılığıyla sese taşımakla bu görevi yerine getirir. Eğer insanın ad dili ile şeylerin adsız dili ortak kökenlerini Tanrı'da bulmasalardı; şeylerde maddenin büyülü bir ortaklık içinde iletimi, insanda ise adın ve bilginin mesut bir tin içindeki dili olan aynı yaratıcı kelamdan çıkmış olmasalardı, bu görevin yerine getirilmesi olanaksız olurdu. Hamann şöyle der: "Başlangıçta, insanın duyduklarının, gözleriyle gördüklerinin ... ve elleriyle dokunduklarının hepsi ... hayat bulmuş kelamdı; çünkü kelam Tanrı'ydı. Ağızda ve yürekte bu kelamla, dilin doğuşu bir çocuk oyunu kadar doğal, yalın ve kolaydı ..." Maler Müller'in "Adem'in Uyanışı ve İlk Mesut Geceler" adlı şiirinde, Tanrı insanları şu sözlerle adlandırmaya teşvik eder: "Dünyanın sakini, yaklaş, etrafını izle de yetkinleş, yetkinleş kelam aracılığıyla!" İzlemeyle adlandırmanın bu bileşiminde, şeylerin (hayvanların), insanın onları adda özümseyen söz diline yönelik iletici dilsizliği kastedilir. Şiirin aynı bölümünde şair şunu da dile getirir: İnsanın şeyleri adlandırmasını mümkün kılan, şeylerin kendisinden çıktığı kelamdır yalnızca; kelam bunu, hayvanların çeşitli dilleri aracılığıyla, dilsiz olarak da olsa sureti aracılığıyla, kendisini insana ileterek gerçekleştirir. Tanrı hayvanlara sırayla birer işaret verir, bunun üzerine hayvanlar da adlandırılmak üzere insanın karşısına çıkar. Böylece dilsiz yaratıkların Tanrı'yla dilsel ortaklıkları, işaret *suretinde* neredeyse yüce bir ifade bulmuş olur.

Nasıl şeylerin varoluşundaki sessiz söz, insan bilgisindeki adlandıran sözden; bu da Tanrı'nın yaratıcı kelamından çok çok eksikse, insan dillerinin çokluğunun da verili bir nedeni vardır. İnsan tek bir dilin olduğu cennetten bir kere kovulunca, artık şeylerin dili bilginin ve adın *diline* ancak çeviriyle aktarılabilir; ne kadar çok çeviri varsa, o kadar çok dil vardır artık. (Kitabı Mukaddes'e göre ise, cennetten kovulmanın bu sonucu daha sonra ortaya çıkar.) İnsanın cennetteki dilinin kusursuz bilginin dili

olması gerekir; halbuki sonradan tüm bilgi bir kez daha dilin çeşitliliğinde sonsuz biçimde farklılaşır; daha aşağıdaki bir düzeyde, adda yaratış olarak farklılaşmak zorunda kalır. Cennet dilinin kusursuz bilginin dili olduğunu, bilgi ağacının varlığı bile gizleyemez. Ağacın elmalarının neyin iyi neyin kötü olduğunun bilgisini vermeleri gerekir. Ama Tanrı daha yedinci günden itibaren dünyayı yaratışın sözleriyle kavramaya başlamış ve bunun iyi olduğunu görmüştür. Yılanın ayartması sonucu edinilen bilgi, neyin iyi neyin kötü olduğunun bilgisi, adsızdır. En derin anlamıyla hükümsüzdür ve tam da bu bilgi cennette rastlanan tek kötülüktür. İyi ve kötünün bilgisi adı terk eder, dışarıdan bir kavrayıştır o, yaratıcı kelamın yaratıcı olmayan taklididir. Bu bilgide ad kendi dışına çıkar: İlk günah *insan sözünün* doğum ânıdır; bu sözde ad artık kusursuz olmaktan çıkar; artık söz, ad dilinin, dilin, içsel denilebilecek bir büyünün dışına çıkar ve böylece apaçık, adeta dışsal bir büyü kazanır. Söz, (kendisi dışında) *bir şey* iletmelidir. Bu gerçekten de dil-tinin ilk günahıdır: Apaçık dolaysız, yaratıcı Tanrı kelamının apaçık dolaylı söz tarafından parodisi sayılabilecek, kendisi dışında bir şey ileten söz; ve bu ikisi arasında yer alan mesut dil-tinin, Adem'in dil-tininin bozulması... Aslında yılanın vadettiği gibi, iyiyi ve kötüyü bilen söz ile dışsal bir şeyi ileten söz arasında temelde bir özdeşlik vardır. Şeylerin bilgisi adda bulunur, iyi ve kötünün bilgisi ise Kierkegaard'ın kullandığı derin anlamıyla "laf'tır ve lafazanın, yani günahkârın da tabi olduğu tek bir arınma ya da yücelme tanır: Yargı. Tabii ki yargılayan söz için iyi ve kötünün bilgisi dolaysızdır. Büyüsü adınkinden farklıdır, ama aynı ölçüde büyülüdür. İlk insanları cennetten kovan bu yargılayıcı sözdür; onlar bu sözü ebedi bir yasanın gereği olarak kendileri telaffuz etmişlerdir; şimdi de yargılayıcı söz, kendi uyanışını tek ve en büyük suç olarak cezalandırır ve bu uyanışı bekler. İlk günahla birlikte adın ebedi saflığı bozulduğundan, artık yargılayan sözün, hükmün daha da katı olan saflığı ortaya çıkar. Dilin özsel bileşimi açısından ilk günah (diğer anlamlarını bir kenara bırakacak olursak) üçlü bir anlama sahiptir. İnsan, adın saf dilinden ayrılmakla dili bir araç (yani kendisine uygun olmayan bir bilgi) haline getirir, dolayısıyla da en azından kısmen yalnızca bir işaretten ibaret bırakır; bu da dillerin çeşitlenmesiyle sonuçlanır. İkinci anlam şudur: İlk günahla birlikte adın dolaysızlığının bozulmasına karşılık artık kendi başına saadet içinde varolmayan yeni bir dolaysızlık, yargının büyüsü ortaya çıkmıştır. Çıkarmayı deneyebileceğimiz üçüncü anlam da, dil-tinin bir yetisi olan

soyutlamanın kökeninin de ilk günahta aranması gerektiğidir. Çünkü iyi ve kötü adlandırılamaz olduklarından, adsız oldukları için, insanın bu sorunun açtığı uçurumun dibinde bıraktığı ad-dilin dışında yer alırlar. Halbuki ad, varolan dilin somut unsurlarının kök saldığı temeli sağlar yalnızca. Dilin soyut unsurlarının kökleri ise yargılayan söz, yani hüküm içindedir, diyebiliriz. Soyutlamanın iletilebilirliğinin dolaysızlığı (ama bu da dilsel köktür) hükmün içindedir. Soyutlamanın iletimindeki bu dolaysızlık, insanın ilk günah ile birlikte somutun iletimindeki dolaysızlığı, yani adı terk etmesi ve tüm iletimin dolaylılığın uçurumuna, bir araç olarak sözün, boş lafın uçurumuna düşmesiyle birlikte hükme dönüşür. Çünkü —bunu tekrarlamak gerekiyor— yaratılış sonrasındaki dünyada neyin iyi neyin kötü olduğu sorusu boş laftan ibaretti. Bilgi ağacı Tanrı'nın bahçesinde iyi ve kötü hakkında verebileceği bilgi nedeniyle değil; yargının soru soran üzerinde asılı duran amblemi olarak bulunur. Hukukun mitik kökeninde de bu müthiş ironi yatar.

Dili bir araç durumuna getirerek dillerin çokluğunun temelini atan ilk günahtan dilsel karmaşaya tek bir adım kalmıştır. Adın saflığını bir kere bozunca, insanın zaten sarsılmış olan dil-tinin ortak temelinden yoksun kalması için, yalnızca şeylere tümüyle sırt dönmesi, şeylerin dillerinin insana ulaşmasını sağlayan izlemeden tümüyle vazgeçmesi yeterlidir. Şeyler birbirine karışınca, *işaretler* de kaçınılmaz olarak birbirine karışır. Dilin lafın kölesi olmasına, kaçınılmaz olarak şeylerin budalalığın kölesi olması eşlik eder. Babil Kulesi'nin planı ve onu izleyen dilsel karışıklık işte bu kölelikle, şeylere bu sırt çevirişle ortaya çıkmıştır.

Saf dil-tin içinde insan yaşamı saadet içindeydi. Ama doğa dilsizdir. Gerçekten de Tekvin'in 2. babında, insan tarafından adlandırılmış bu dilsizliğin kendisinin nasıl daha düşük düzeyde bir saadete dönüştüğü açıkça hissedilir. Ressam Müller, Adem'e, onun tarafından adlandırıldıktan sonra kendisini terk eden hayvanlara şöyle dedirtir; "ve sıçrayıp benden uzaklaşmalarındaki asaletten anladım ki, insan onlara ad vermişti." Ama ilk günahtan sonra Tanrı'nın kelamı toprağı lanetleyince doğanın görünümü tümüyle değişir. Doğanın öteki dilsizliği başlar; işte doğanın derin kederinden söz ettiğimiz zaman kastettiğimiz budur. Kendisine dil bahşedilecek olsa, tüm doğanın yakınmaya başlayacağı metafizik bir doğrudur. (Gerçi buradaki "dil bahşetmek", "konuşmasını sağlamak"tan farklı bir şeydir.) Bu önermenin iki anlamı vardır. Birincisi şu: Doğa dilin

kendisinden yakınacaktır. Dil-sizlik: Bu doğanın en büyük kederidir (ve bundan kurtulması için —sanılanın aksine yalnızca şairin değil— *insanın* yaşamı ve dili doğada yer alır). İkinci anlam ise şu: Doğa yakınacaktır. Ama yakınmak, dilin en güçsüz, en farklılaşmamış ifadesidir; neredeyse duyusal bir soluktan ibarettir; yalnızca bitkilerin hışırdadığı yerde bile daima bir yakınma duyulur. Doğa dilsiz olduğu için yas tutar. Gene de bu cümlenin tersi, doğanın özüne daha da yaklaştırır bizi: Doğayı dilsiz kılan, onun yasıdır. Her yasta, dilsizliğe derin bir eğilim vardır; üstelik bu, başkalarıyla iletişim kuramamaktan ya da iletişim isteksizliğinden kat kat fazla bir şeydir. Yas tutan, kendisinin bilinemez olan tarafından tepeden tırnağa bilindiğini hisseder. Adlandırılmak —adlandıran Tanrısal ve mesut da olsa — belki de her zaman bir yas ima eder. Ama cennetin mesut ad dili tarafından değil de, içlerinde adın zaten solup gitmiş olduğu, gene de Tanrı'nın hükmü uyarınca şeyleri kavrayan yüzlerce insan dili tarafından adlandırılmak durumunda nasıl da büyür bu yas. Şeyler yalnızca Tanrı katında özel adlara sahiptir. Çünkü Tanrı yaratıcı kelamında onları özel adlarıyla çağırmıştır. İnsan dilinde ise şeyler fazlasıyla adlandırılmışlardır. İnsan dillerinin şeylerin diliyle ilişkisinde "adlandırılma fazlası" diye tanımlanabilecek bir şey vardır: Tüm yasın ve (şey açısından bakıldığında) tüm dilsizliğin en derin dilsel temeli olan bir fazlalık... Yasın dilsel özü olarak bu fazlalık dilin bir başka garip ilişkisine daha işaret eder: Konuşan insanların dillerinin birbiriyle trajik ilişkisinde fazlasıyla kesinlik hüküm sürer.

Heykelin, şiirin, resmin bir dili vardır. Nasıl ki şiir dili tümüyle değilse de hiç olmazsa kısmen insanın ad diline dayanıyorsa, heykel ya da resim dilinin de şey dillerinin belirli türlerine dayandıklarını düşünmek mümkündür; öyle ki bunların içinde, şeylerin dillerinin çok daha yüksek olmasına karşın belki gene de aynı alan içerisinde yer alan bir dile çevirisini buluruz. Burada söz konusu olan, adsız, işitsel olmayan diller, maddeden kaynaklanan dillerdir; burada şeylerin iletimlerindeki maddi ortaklıklar göz önüne alınmalıdır.

Dahası, şeylerin iletimi, kendisi olarak dünyayı bölünmemiş bir bütün olarak kavrayan türden bir ortaklıktır.

Sanat biçimlerinin bilgisi için, bu biçimlerin hepsini birer dil olarak ele alıp doğa dilleriyle bağlarını araştırmak çok önemlidir. İşitsel alandan alındığı için akla yakın gelen bir örnek, şarkıyla kuşların dili arasındaki

akrabalıktır. Öte yandan şurası kesindir ki, sanatın dili ancak işaretlerin öğretisiyle derin ilişkisi içinde anlaşılabilir. Bu olmaksızın her dil felsefesi tümüyle bölük pörçük kalmaya mahkûmdur, çünkü dille işaret arasındaki ilişki (ki insan diliyle yazı arasındaki ilişki bunun yalnızca özel bir örneğidir) kökensel ve temeldir.

Bu, tüm dil alanına nüfuz eden ve yukarıda değindiğimiz, dar anlamda dil ile (dilin hiç de zorunlu olarak kendiliğinden çakışmadığı) işaret arasındaki antitezle yakından ilişkili bir başka antitez tanımlama fırsatı yaratır: Dil her durumda yalnızca iletilebilir olanın iletilmesi değil, aynı zamanda iletilemez olanın da simgesidir. Dilin bu simgesel yanı işaretle ilişkisine bağlıdır; ama daha da geniş bir alana, örneğin belli anlamda ad ve yargıya da uzanır. Bunlar yalnızca iletici bir işleve değil, aynı zamanda bu işleve büyük olasılıkla sıkı sıkıya bağlı simgesel bir işleve de sahiptir, ki buna burada en azından açıkça değinilmemiştir.

Bu muhakemelerden geriye, henüz kusursuz sayılmazsa da arındırılmış bir dil kavramı kalır. Bir varlığın dili, o varlığın tinsel özünün kendisini ilettiği ortamdır. Bu iletimin kesintisiz akışı tüm doğayı kat eder; varoluşun en aşağıdaki biçimlerinden insana, insandan da Tanrı'ya yol alır. İnsan kendisini Tanrı'ya, doğaya verdiği adlarla ve kendi türüne verdiği özel adlarla iletir. Doğayı adlandırırken ondan aldığı iletime kulak verir; çünkü tüm doğa adsız ve dilsiz bir dille, Tanrı'nın yaratıcı kelamından arta kalmış bir dille; insanda bilen ad, insanın üzerinde ise yargılayıcı hüküm olarak asılı kalmış bir dille doludur. Doğanın dili, her nöbetçinin bir sonrakine kendi dilinde ilettiği gizli bir parolaya benzer, ama parolanın içeriği nöbetçinin dilinin kendisidir. Bütün yüksek diller aşağıdakilerin bir çevirisidir, ta ki bu dilsel devinimin birliği olan Tanrı kelamı bütün berraklığıyla görünene kadar.

---

1 Yoksa tüm felsefe yapma girişiminin önünde uçurum oluşturan, en başa bir hipotez yerleştirmenin ayartıcılığı mı?

TÜRKÇE'DE BENJAMIN

KİTAP

1. ***Estetize Edilmiş Yaşam*, derleyen ve çeviren Ünsal Oskay, Dost Yayınları, 1982.**
2. ***Brecht'i Anlamak*, çeviren Haluk Barışcan, Aydın İşisağ, Metis Yayınları, Nisan 1984.**
3. ***Estetik ve Politika*, "Brecht'le Konuşmalar", "Benjamin'in Adorno'ya Cevabı", çeviren Ünsal Oskay, Eleştiri Yayınları, 1985.**
4. ***Parıltılar*, çeviren Yılmaz Öner, Belge Yayınları, Kasım 1990.**

YAZI

1. **"Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı", çeviren Ahmet Cemal, *Oluşum*, sayı 40, Şubat 1981; sayı: 43, Mayıs 1981.**
2. **"Epik Tiyatro Üzerine Üç Metin", çeviren Ahmet Cemal, *Yazko Çeviri*, sayı 1, Temmuz-Ağustos 1981.**
3. **"19. Yüzyılın Başkenti Paris", çeviren Ahmet Cemal, *Yazko Çeviri*, sayı 2, Eylül-Ekim 1981.**
4. **"Dostoyevski'nin Budala'sı", çeviren Ahmet Cemal, *Yazko Çeviri*, sayı 6, Mayıs-Haziran 1982.**
5. **"Fotoğrafın Kısa Tarihçesi", çeviren A. Cengizkan, *Yarın*, sayı 16, Aralık 1982.**
6. **"Tarih Felsefesi Üzerine Tezler", çeviren Ünsal Oskay, *Estetize Edilmiş Yaşam* içinde, 1982.**
7. **"Çevirmenin Görevi", çeviren Ahmet Cemal, *Yazko Çeviri*, sayı 14, Eylül-Ekim 1983.**
8. **"Tarih Felsefesi Üzerine Tezler", çeviren Nurdan Gürbilek ve Nusret Erem, *Akıntıya Karşı*, tartışma dizisi 2, Ocak 1986.**
9. **"Gerçeküstücülük: Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı", çeviren Nurdan Gürbilek, *Adam Sanat*, Ocak 1987, sayı 14.**
10. **"Kitaplarımı Çıkarırken", çeviren Ahmet Cemal, *Gösteri*, Ağustos 1987.**
11. **"Moda Üzerine", çeviren Ahmet Cemal, *Gergedan*, sayı 1, Mart 1987.**

12. **"Eğitim Araçları", çevirenler Tevfık Turan, Müge Gürsoy, *Metis Çeviri*, sayı 2, Kış 1988.**

13. **"Proust Üzerine", çeviren Ahmet Cemal, *Argos*, sayı 15, Kasım 1989.**

14. **"Dilenciler ve Fahişeler", *1900'lerde Berlin'de Çocukluk'*tan, çeviren Tevfik Turan, *Hokka*, sayı 1, Kasım 1989.**

15. **"Geç Kalmak", "Yola Çıkış ve Dönüş", "Cinselliğin Uyanışı", "Kiler" , Hayvanat Bahçesi", *1900'lerde Berlin'de Çocukluk'*tan, çeviren Tevfik Turan, *Hokka*, sayı 2, Aralık 1989.**

16. **"Almanlar Alman Birası İçin!", "İlan Yapıştırmak Yasaktır! -Onüç Savda Yazarlık Tekniği", "Snob'a Karşı Sav", *Tek Yönlü Yol'*dan, çeviren Tevfik Turan, *Hokka*, sayı 3, Ocak 1990.**

17. **"Einbahnstraße", çeviren Ahmet Cemal, *Argos*, sayı 36, Ağustos 1991.**

18. **"Tarih Kavramı Üzerine", çeviren Ahmet Cemal, *Argos*, sayı 38, Ekim 1991.**

19. **"Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair", çeviren Ahmet Cemal, *Argos*, sayı 41, Ocak 1992.**

BENJAMIN ÜZERİNE

KİTAP

1. **Martin Jay, *Diyalektik İmgelem*, çeviren Ünsal Oskay, Ara Yayınları, 1989.**

2. **Phil Slater, *Frankfurt Okulu*, çeviren A. Özden, BFS Yayınları 1989.**

3. **Tom Bottomore, *Frankfurt Okulu*, çeviren A. Çiğdem, Ara Yayınları, 1990.**

YAZI

1. **Önay Sözer, "Walter Benjamin'de Teknoloji Felsefesi", *Türkiye Yazıları*, 1978.**

2. **Ünsal Oskay, "Walter Benjamin'in Baudelaire Üzerine Çalışmaları", A.Ü. S.B.F. Basın Yayın Yüksek Okulu, *Yıllık*, 1981.**

3. **Ünsal Oskay, "Benjamin'in Modern-Olanı İletimleme Sorunsalı", *Oluşum*, sayı 40, Şubat 1981.**

4. **Ertuğrul Özkök, "Walter Benjamin'in Bir Denemesi Üzerine", *Oluşum*, sayı 40, Şubat 1981.**

5. Ünsal Oskay, "Benjamin'de Tarih Kültür ve Fantazya Anlayışı", *Oluşum*, sayı 43, Mayıs 1981.

6. George Steiner, "Delik Deşik Bir Arkadaşlık" (Walter Benjamin ve Gerschom Scholem arasındaki mektuplaşmalar), çeviren Nuri Plümer, *Oluşum*, sayı 43, Mayıs 1981.

7. Susan Sontag, "Son Aydın: Walter Benjamin", çeviren T. İmamoğlu, *Oluşum*, sayı 44, 1981.

8. Ünsal Oskay, "Walter Benjamin Üzerine ve Walter Benjamin'de Tarih, Kültür ve Fantazya", *Estetize Edilmiş Yaşam* içinde, 1983.

9. "Bir Unutuşun Öyküsü", Nurdan Gürbilek, *Akıntıya Karşı*, tartışma dizisi 2, Ocak 1986.

10. Rolf Tiedeman, "Walter Benjamin'in Tarih Kuramında Düşlerin Yeri", çeviren Ahmet Cemal, *Gergedan*, sayı 10, Aralık 1987.

11. John Berger, "Walter Benjamin", çeviren Müge Gürsoy, *Metis Çeviri*, sayı 2, Kış 1988.

12. "Benjamin, Baudelaire ve 'Pasajlar' ", hazırlayan Ahmet Cemal, *Argos*, sayı 12, Ağustos 1989.

13. Ünsal Oskay, "Sınırda Bir Yazar: Walter Benjamin", *Argos*, sayı 8, Nisan 1989.

14. Michael Gibson, "Pirenelere Gömülü Bir Yazar", çeviren Celal Üster, *Cumhuriyet Kitap Eki*, Kasım 1990.

15. Rolf Tiedeman, "'Pasajlar Yapıtı'na Giriş", çeviren Ahmet Cemal, *Argos*, sayı 28, Aralık 1990.

çeviren notları

SUNUŞ

TRAUERSPIEL: 17. yüzyıl Alman barok dönemine özgü acıklı oyun, (ç.n.]

TARİH KAVRAMI ÜZERİNE

RUDOLF HERMANN LOTZE (1817-1881): Alman fizyolog ve felsefeci, (ç.n.)

CITATION Â L'ORDRE DU JOUR: Gündemdekini anma, (ç.n.)

GOTTFRIED KELLER (1819-1890): İsviçreli yazar. *Yeşil Heinrich, Seldwyla'lılar, Yedi Efsane* ve *Zürich Hikâyeleri* adlı kitapları Türkçe'ye çevrildi, (ç.n.)

* Parantez içindeki bölüm, metnin "Geschichtsphilosophische Thesen - Tarih Felsefesi Üzerine Tezler" (*Zur Kritik der Gewalt and andere Aufsätze*, Suhrkamp Verlag, 1965, içinde) başlığını taşıyan biçimde olmakla birlikte, "Über den Begriff der Geschichte" başlıklı biçiminden çıkartılmıştır, (ç.n.)

FUSTEL DE COULANGES, NUMA DENIS (1830-1889): Tarihin birincil kaynaklardan, nesnel, tarafsız bir yaklaşımla incelenmesini savunmuş Fransız tarihçi, (ç.n.)

* "Kartaca'yı yeniden canlandırma çabasının ne kadar hüzne mal olacağını çok az kişi takdir edebilir." (ç.n.)

JOSEF DIETZGEN (1828-1888): Alman işçi ve düşünür. *Vom Wesen der menschlichen Kopfarbeit* (1869, Kafa Emeğinin Özü Üzerine), *Streifzüge eines Sozialisten in das Gebeit der Erkenntnistheorie* (1877, Bir Sosyalistin Bilgi Kuramı Alanındaki Serüvenleri) gibi yapıtları vardır, (ç.n.)

* Benjamin burada *Gegenwart* (şimdiki zaman) değil, *Jetzzeit* kavramını kullanıyor, (ç.n.)

TORA: Eski Ahit'in ilk beş kitabı; geniş anlamda, Yahudiliğin tüm yasa, gelenek ve törenleri, (ç.n.)

TEK YONLU YOL

ARION: Midilli Adası'nda yaşamış yarı efsanevi şair ve müzikçi. Efsaneye göre Arion, hâzinesini ele geçirmek isteyen korsanlar tarafından denize atılır ve liri eşliğinde söylediği şarkıdan çok hoşlanan bir yunus balığı tarafından kurtarılır. (ç.n.)

EUROPA: Yunan mitolojisinde, Fenike kralı Agenor'un ya da Phoiniks'in kızı. Boğa kılığına giren Zeus tarafından Girit'e kaçırılır. (ç.n.)

* Özgün metinde diş macunu ve kozmetik markaları adları —Chlorodont ve Sleipnir— geçiyor, (ç.n.)

AUGIAS: Yunan mitolojisinde Elis kralı. Büyük bir hayvan sürüsü vardır. Herakles, sürünün onda biri karşılığında Augias'ın ahırlarını temizlemeyi üstlenir. Ama Augias sözünde durmayınca onu öldürüp kenti yağmalar, (ç.n.)

AD PLURES IRE: Daha değerlilerin yanına gitmek, (ç.n.)

HİKÂYE ANLATICISI
Nikolay Leskov'un Eserleri Üzerine Düşünceler

LESKOV: 1831-1895 yılları arasında yaşayan Rus hikâye anlatıcısı Nikolay Leskov bir İngiliz şirketindeki işi dolayısıyla bütün Rusya'yı dolaşmış, hikâyelerinin çoğunun malzemesini de bu gezilerinden çıkarmıştır, (ç.n.)

BILDUNGSROMAN: Alman edebiyatında bireyin oluşum sürecini, yaşadığı çatışmalar ve yenilgiler sonunda olgunlaşmasını, içinde yaşadığı toplumla bütünleşmesini, ona uyum sağlamasını anlatan roman türü, (ç.n.)

HISTORIAI: Türkçe'ye *Herodot Tarihi* olarak çevrildi, (ç.n.)

SHORT STORY: Kısa öykü; özgün metinde İngilizcesi kullanılmış, (ç.n.)

ULTIMA MULTIS: Çoğunluk için son gün. (ç.n.)

ALEKSANDRIT: Gün ışığında yeşil, yapay ışıkta kırmızı olan bir değerli taş; bir krizoberil türü. (ç.n.)

MNEMOSYNE: Yunan mitolojisinde güzel sanatların ve beşeri bilimlerin koruyucusu sayılan musalardan, yani esin perilerinden biri. Hesiodos'a göre Mnemosyne (Hafıza), musaların annesiydi. (ç.n.)

ERINNERUNG: Benjamin bu paragrafta sırasıyla *Erinnerung*, *Gedächtnis* ve *Eingedenken* kavramlarını kullanıyor. Burada destanın kuşatıcı, parçalanmamış hafızasını, roman ve hikâye anlatıcılığının ortak kökenini belirten *Erinnerung*'u "hatıra" sözcüğüyle karşıladık,

Gedächtnis'i geniş ya da esnek bir anlamda kullanıldığında "hafıza", hikâye sanatının dağınık, kısa ömürlü hafızası kastedildiğinde "anımsama" olarak karşıladık. Romanın ebedileştiren hafızasını belirten *Eingedenken* için ise "hatırlama" sözcüğünü kullandık, (ç.n.)

* GÖNÜL Kİ YETİŞMEKTE (BİR DELİKANLININ ROMANI) (Adam Yayınları, 1982) adıyla yayımlanan Cemal Süreya çevirisinden (s. 572). (ç.n.)

PHILEMON İLE BAUKIS: Eski Yunan mitolojisinde, yolcu kılığında kapılarını çalan Zeus ve Hermes'e konukseverlik gösterdikleri için tanrılar tarafından ödüllendirilen Frigyalı karı koca. Bütün ülke sular altında kalırken bir tek Philemon ve Baukis kurtulur ve kulübeleri bir tapınağa dönüşür. Kendi istekleriyle birlikte ölür, iki ağaca dönüşürler, (ç.n.)

THEATRUM MUNDI: Dünya tiyatrosu (ç.n.)

PROUST İMGESİ

PENELOPEIA: Yunan mitolojisinde Odysseus'un karısı. Odysseus'un yirmi yıl süren yolculuğu boyunca sarayında kocasını beklerken, saraya zorla yerleşen bütün taliplerini reddetti. Onlara, örmekte olduğu büyük bir tülü tamamlamadan evlenemeyeceğini söylüyor ve gündüz dokuduğu kısımları geceleyin söküyordu, (ç.n.)

* "Yaşanan ânın özünde bulunan şu onulmaz eksiklik." (ç.n.)

ŒUVRE: Yapıt. (Benjamin sözcüğün Almancası yerine Fransızcası'nı kullanmakla, "yapıt" kavramının kurumsallaşmış Fransız edebiyat dünyasında kazandığı bir anlama gönderme yapıyor. Bitmiş, tamamlanmış, kitap rafında öteki kitapların arasındaki yerine, kimseyi huzursuz etmeyecek bir uzaklığa yerleştirilmiş bir metin, (ç.n.)

RESSENTIMENT: Hınç; bizden daha iyi olanlara ya da doğrudan doğruya iyiliğin kendisine karşı duyduğumuz gizli tahammülsüzlük; haset. Nietzsche'nin "kölelerin duyarlığını ve felsefesini" tanımlamak için gündeme getirdiği bu kavram, daha sonra sosyolog Simmel tarafından modern topluma uygulanmıştır, (ç.n.)

ELEATİK OKUL: Değişmezlik, aynılık ve birliğin gerçek; değişme, hareket ve çokluğunsa yanılsama olduğunu kabul eden Elealı Parmenides ve izleyicilerinin felsefesi, (ç.n.)

FRANÇOISE: Proust'un romanında, Marcel'lerin yaşlı, emektar hizmetçisi, (ç.n.)

SWANN: Proust'un romanının başkişilerinden. Hem aristokratların bilgisizlik ve duyarsızlığını küçümseyen, hem de onların arasında bulunmak isteyen ve biraz da Proust'u andıran "yüzyıl sonu" esteti, (ç.n.)

ROBERT DE MONTESQUIOU: Proust'un dostlarından. Paris'in tuhaflıklarıyla ün yapmış "dandy"lerinden. *Yitik Zaman*'daki Baron Charlus tipini esinlediği ileri sürülmüştür. (ç.n.)

PETIT CLAN: Küçük klan, küçük çevre. Romanda, yüksek sosyeteye özenip de sonunda dahil olmayı beceren Mme. Verdurin ve arkadaşları, (ç.n.)

ESPRIT D'ORIANE: Oriane ruhu, Oriane duyarlığı, Oriane nüktesi. Oriane, romanda Marcel'in hayran olduğu Düşes de Guermantes'dır. (ç.n.)

BIBESCO'LAR: Proust'un ilk gençliğinde arkadaş olduğu bir Romanyalı soylu aile. (ç.n.)

CÉLESTINE ALBARET olmalı. Proust'un yaşamının sonuna doğru hem sekreterliğini hem de hizmetçiliğini yapan genç kadın, (ç.n.)

CHASSEUR: At arabalarının arkasına binen uşak, (ç.n.)

* "Kapıcı dairesinde bir Acem şairi." (ç.n.)

CORRESPONDANCE: Karşılıklılıklar, karşılıklı duyuşlar, (ç.n.)

* *Ah! ne büyüktür dünya lâmbaların ışığında / Hâtıranın gözlerinde ne küçüktür dünya!* (Baudelaire'in "Seyahat" şiirinden dizeler; çev. V. M. Kocatürk, *Elem Çiçekleri*, Buluş Yayınevi, Ankara 1957, s. 213.)

IGNACIO DE LOYOLA (1491-1556): 1534'te Paris'te Cizvit Tarikatı'nı kuran, 16. yüzyıl Katolik Reform hareketinin etkili kişilerinden İspanyol ilahiyatçı, (ç.n.)

SOIT QUE: Kâh... kâh... (ç.n.)

SIRÈNES INTÉRIEURES: İçsel sirenler; iç dünyanın çağrısı, (ç.n.)

BRISÉ DE FATIGUE: Yorgunluktan bitmiş, (ç.n.)

RÉALITÉ NOUVELLE: Yeni gerçeklik, (ç.n.)

BAUDELAIRE'DE BAZI MOTİFLER ÜZERİNE

SPLEEN Baudelaire'in bir dizi şiirinin başlığını oluşturan *spleen*, "sıkıntı" ya da "iç sıkıntısı" olarak karşılanabilir, (ç.n.)

* Bu yazıdaki şiir çevirileri *Elem Çiçekleri* (çev. Vasfi Mahir Kocatürk, Buluş Yayınevi, 1957), *Baudelaire ve Kötülük Çiçekleri* (çev. Suut Kemal Yetkin, Varlık Yayınları, 1967) ve *Paris Sıkıntısı* (çev. Tahsin Yücel, Adam Yayıncılık, 1982) adlı kitaplardan alınmış, dizelerin yanında çevirmenlerin adının baş harfi ve dizenin alındığı sayfa numarası belirtilmiştir. Belirtilenlerin dışındaki dizeler Sosi Dolanoğlu tarafından çevrilmiştir, (y.n.)

BUCH DER LIEDER Heinrich Heine'nin *Buch der Lieder*'de (Şarkılar Kitabı) topladığı şiirleri 1827'de yayımlanmıştı, (ç.n.)

DURÉE Zaman, süre; Bergson felsefesinde, bilimin mekâna göre tanımladığı soyut, homojen, ölçülebilir, doğrusal zaman kavramına karşıt olarak; ancak dolaysız olarak yaşantılanabilen; insan bilinci içinde kesintisiz bir akış oluşturan; geçmiş, şimdi ve geleceğin ayrıştırılamayacak biçimde birbiri içinde eridiği, heterojen, geri dönüşü olmayan sürekli akış, (ç.n.)

THEODOR REIK *Der überraschte Psychologe. Über Erraten und Verstehen unbewußter Vorgänge* (Şaşırmış Psikoloji: Bilinçdışı Olayları Keşif ve Anlama Süreçleri), 1935. (ç.n.)

* Benjamin burada *Erfahrung* ve *Erlebnis* kavramlarını ayrıştırıyor. *Erfahrung*'u gayri iradi hatırlamayla, bilince çıkarılmamış hatıralarla, şokla; *Erlebnis*'i ise iradi, bilinçli hatırlamayla, izlenim ve uyarıların bilince mal olmuş etkisiyle ilişkilendiriyor. Türkçe metinde *Erfahrung*'u "deneyim", *Erlebnis*'i "yaşantı" kavramlarıyla karşıladık, (ç.n.)

FAUBOURG Dış mahalleler, (ç.n.)

FLÂNEUR Fransızca'da "aylak", "amaçsız, işsiz güçsüz, avare dolaşan kişi" anlamına gelen *flâneur* sözcüğü Benjamin'in, özellikle de *Das Passagemverk'ın* (Pasajlar Yapıtı) temel kavramlarından biridir. Bu yapıtta *flâneur* kökeninden kopmuş, "kendini geldiği sınıfın değil kalabalığın içinde, yani büyük şehirde evinde hisseden" bireydir. Gaz lambalarıyla aydınlatılmış, lüks mağazaların vitrinleriyle dolu 19. yüzyıl pasajları, sokak ile iç mekân arasında bir geçiş oluşturdukları için *flâneur*'e kendisini evinde hissedeceği bir mekân sunarlar, (ç.n.)

DANSE MACABRE Ölüm dansı; Ortaçağ'a özgü alegorik kavram. Bu temayı işleyen resimlerde ölüm dansı, canlı ve ölü figürlerin yer aldığı bir geçit töreni olarak betimlenir. Bu geçit töreninde, toplumsal konumlarına göre sıralanmış canlılar, ölülerin önderliğinde mezara giderken resmedilmiştir, (ç.n.)

* "Büzülmüş bir acayip insan gibi." (ç.n.)

FIZYONOM Yüz çizgilerinden ve beden yapısından yola çıkarak kişinin karakterini ve ruhsal yapsını inceleyen kişi, (ç.n.)

SYNAESTHESIA Farklı türden duyulanımların kendiliğinden birbirini çağrıştırması; örneğin belli seslerin belli renkleri akla getirmesi. (ç.n.)

AVANT LA LETTRE Kesin biçimini almamış, (ç.n.)

HALE "ayla" anlamına gelen *aura* Benjamin'de sanat yapıtını ya da genel olarak bir nesneyi eşsiz, tekil kılan varoluştur. "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretildiği Çağda

Sanat Yapıtı" adlı yazısında *aura* "benzersiz bir uzaklık olgusu" olarak tanımlanır. Sanat yapıtını özgün, tekil kılan, onunla kurulan ilişkinin benzersiz bir deneyim olmasını sağlayan, sanat yapıtına büyüsünü ve otoritesini veren de bu mesafe, bu uzaklıktır. Bunu mümkün kılan ise gelenektir; sanatın ritüelden kaynaklanan yönleridir. Sanat yapıtının yeniden üretimi işte bu uzaklığı, sanatın ritüele olan bağımlılığını ortadan kaldırır, onu daha yakına getirir: *Aura* çözülmüş, sanat yapıtını çevreleyen hale kaybolmuştur artık. Benjamin yukarıdaki yazısında ise *aura*'yı biraz farklı bir vurguyla, "bir uzaklığın bir kerelik görünüşü" olarak tanımlıyor: "Bir nesnenin aura'sını duymak, ona bakışa karşılık verme yeteneğini tanımak demektir." Fotoğrafçılık bu yeteneği ortadan kaldırır. Çünkü burada insan aygıtın içine doğru uzun süre bakar, ama karşılıksız bir bakıştır bu: "Öyle ya, aygıt insanın suretini çıkarır, onun bakışına cevap vermeden." O halde aura'nın çözülüşü, insanın bakışının "eli boş dönmesi"dir. (ç.n.)

DAGUERRÉOTYPE Fotoğraf elde etmek için kullanılan ilk yöntem. Adını, 1830'larda bu tekniği geliştiren Louis-Jacques-Mandé Daguerre'den almıştır, (ç.n.)

* Goethe'nin dizeleri. (ç.n.)

REGARD FAMILIER Teklifsiz bakış; *familier*-, teklifsiz, tanıdık, yakın, ailevi, (ç.n.)

KENDİ BAŞINA DİL VE İNSAN DİLİ ÜZERİNE

LOGOS: Yunanca'da "söz" ya da "us", (ç.n.)

JOHANN GEORG HAMANN (1730-1788): Protestan Alman düşünürü, (ç.n.)

MALER (RESSAM) MÜLLER: Alman şair, oyun yazarı ve ressam Friedrich Müller'in (1749-1825) lakabı, (ç.n.)

GERÇEKÜSTÜCÜLÜK
Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı

* "Böyle bir şey yok ki." (ç.n.)

* "Şair çalışıyor." (ç.n.)

* Nadja, çev. İsmail Yergüz, Mitos Yayınları, 1992, ss. 134-5. (ç.n.)

BONNE-NOUVELLE: İyi haber, müjde, (ç.n.)

LIVRE Â PORTE BATTANTE "Kapısı kendiliğinden kapanan kitap." (ç.n.)

ROMAN Â CLEF: Anahtarlı roman; tanınmış kişileri başka adlar altında, kimliklerini kısmen gizleyerek anlatan roman türü. Bu romanlarda kişilerin gerçek kimliklerini anlayabilmek için bir ipucuna ya da bir "anahtar"a gerek vardır, (ç.n.)

* *Nadja*, s. 85. (ç.n.)

* "Bana tanıtlayıcı davranışlarımı esinleyen canlı ve sesli bilinçaltı, bana ait olan her şeye sonsuza dek sahip olsa bile.", *a.g.e.*, ss. 137-39. (ç.n.)

* *A.g.e.*, s. 36. (ç.n.)

L'ART POUR L'ART: Sanat için sanat, (ç.n.)

ISIDORE DUCASSE: Lautréamont'un asıl adı. (ç.n.)

* Benjamin'de *flâneur* kavramı için bkz. (ç.n.)

* "Gına getirdik." (ç.n.)

* Yunanca ve Latince şiir yazarken kullanılan prozodi sözlüğü; zor bir sanatı öğretmede kullanılan el kitabı ya da araştırma kitabı, (ç.n.)